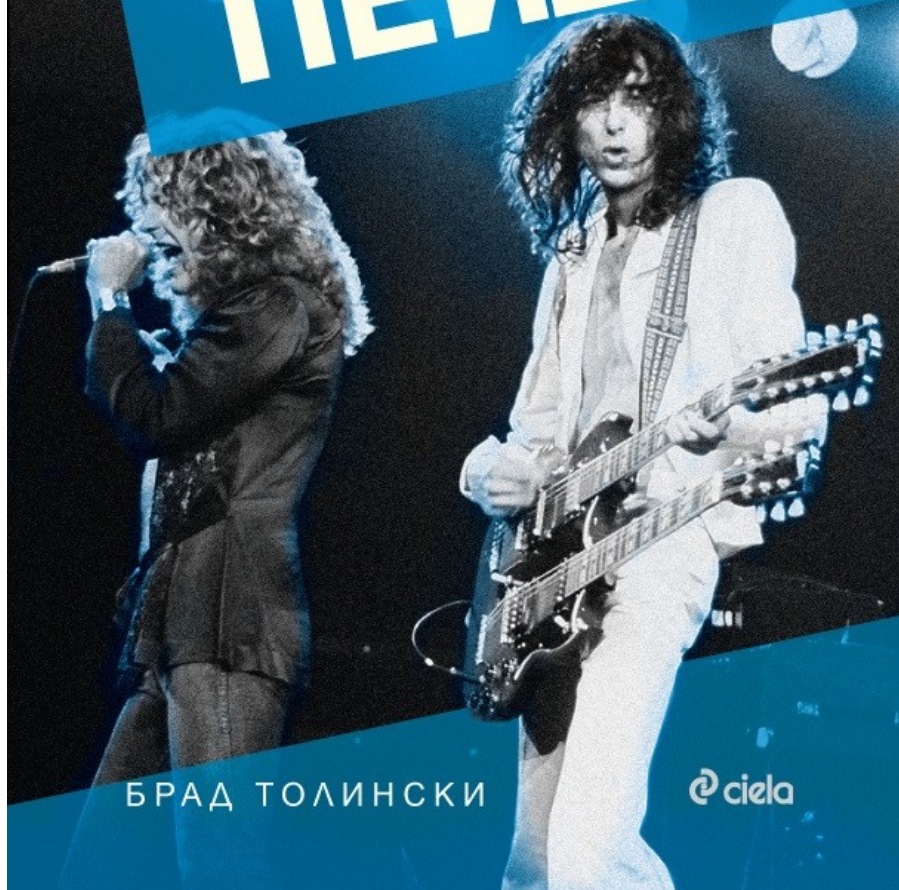


СВЕТЛИНИ И СЕНКИ

РАЗГОВОРИ С

ДЖИМИ
ПЕЙДЖ

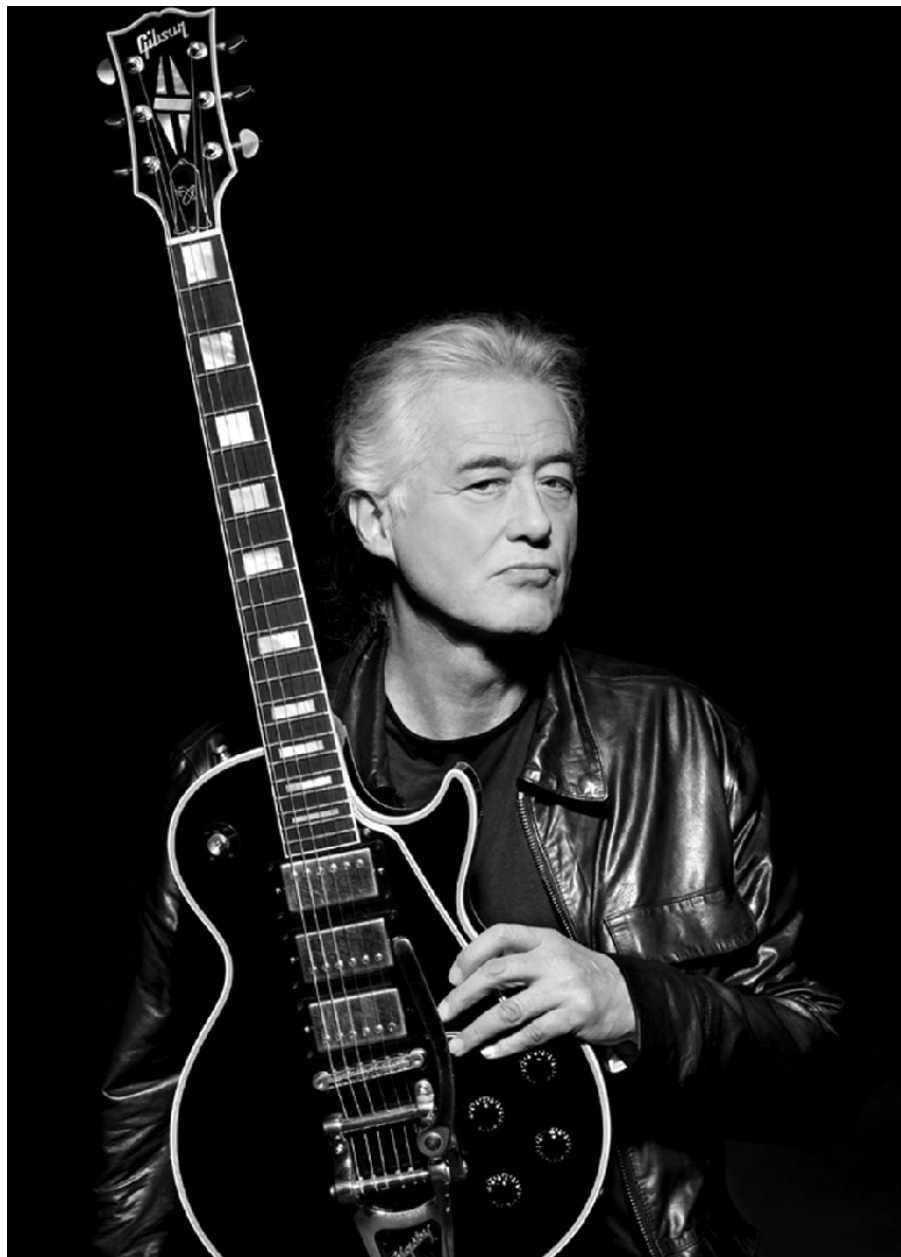


БРАД ТОЛИНСКИ

ciela

СВЕТЛИНИ И СЕНКИ

РАЗГОВОРИ С ДЖИМИ ПЕЙДЖ



2

¢ ± ¡ ¥³ ´ ¬ © ®² « ©

° ª ± º § − § § ° º − © §

˘ Æ Â Á Ã Ĩ Ç Ð

Copyright © Br

B ad To

rad T l

o ins

lin ki 2012

ski 2012

This translation is published by arrangement with Crown Publishers,

This translation is published by arrangement with Crown Publishers,

an imprint of the Crown Publishing Group, a division of Random House, Inc.

an imprint of the Crown Publishing Group, a division of Random House, Inc.

© Пламен Кирилов, *превод от английски*

© Дамян Дамянов, *художник на корицата*

© Jim Summaria,

Jim Summaria, *фотография на корицата*

фотография на корицата

© Сиела Норма АД

София • 2016

ISBN: 978-954-28-1988-2

Джими Пейдж открива китарата, превръща се в местна легенда,
посещава художествено училище и става един от пионерите
на блуса във Великобритания
..... 9

ГЛАВА 2

Джими става един от най-търсените студийни музиканти
във Великобритания, но внезапно зарязва всичко,
за да се присъедини към „Ярдбърдс“
..... 23

МУЗИКАЛНА ИНТЕРЛЮДИЯ

Разговор с Джими Пейдж и Джеф Бек
..... 34

ГЛАВА 3

Джими влиза в „Ярдбърдс“, разбира как се става звезда
и полага основите на „Лед Цепелин“
..... 43

МУЗИКАЛНА ИНТЕРЛЮДИЯ

„Ярдбърдс“ през погледа на Крис Дрей
..... 57

ГЛАВА 4

Пейдж напуска „Ярдбърдс“, създава „Лед Цепелин“
и записва първите им два албума
..... 71

МУЗИКАЛНА ИНТЕРЛЮДИЯ

Разговор с Джон Пол
Джоунс..... 101

ГЛАВА 5

Пейдж и певецът Робърт Планта се отправят към уелската провинция, за да синтезират фолк, блус и рок и да запишат третия албум на групата	111
---	-----

МУЗИКАЛНА ИНТЕРЛЮДИЯ

Разговор с Джими Пейдж и Джак Уайт	129
---	-----

ГЛАВА 6

Разказ за шедьовъра на групата, „Лед Цепелин IV“, записа на <i>Stairway to Heaven</i> и това как се оцелява след земетресение	139
--	-----

ГЛАВА 7

През седемдесетте „Лед Цепелин“ са най-бляскавата звезда по сцените. Легендарните тричасови маратони от виртуозни изпълнения им спечелват заслужен респект от страна на критиката. А скандалният им начин на живот ги издига до богове в очите на публиката	155
--	-----

ГЛАВА 8

Разказ за създаването на легендарния филм-концерт „Песента остава същата“ и смисъла на тази увековечена на лента фантазия	175
--	-----

МУЗИКАЛНА ИНТЕРЛЮДИЯ

Разговор с Дани Голдбърг	201
-----------------------------------	-----

ГЛАВА 9

Смъртта на барабаниста Джон Бонъм бележи края на „Лед Цепелин“. Вечно неспокойният Пейдж продължава своите музикални търсения, подкрепен от нови съмишленици
..... 207

МУЗИКАЛНА ИНТЕРЛЮДИЯ

Разговор с вокалиста на „Фърм“ Пол Роджърс
..... 216

6

ГЛАВА 10

Пейдж записва единствения си солов албум, събира за кратко „Лед Цепелин“ и прави противоречива дългосвираща плоча с легендата на хеър метъла Дейвид Ковърдейл
..... 227

МУЗИКАЛНА ИНТЕРЛЮДИЯ

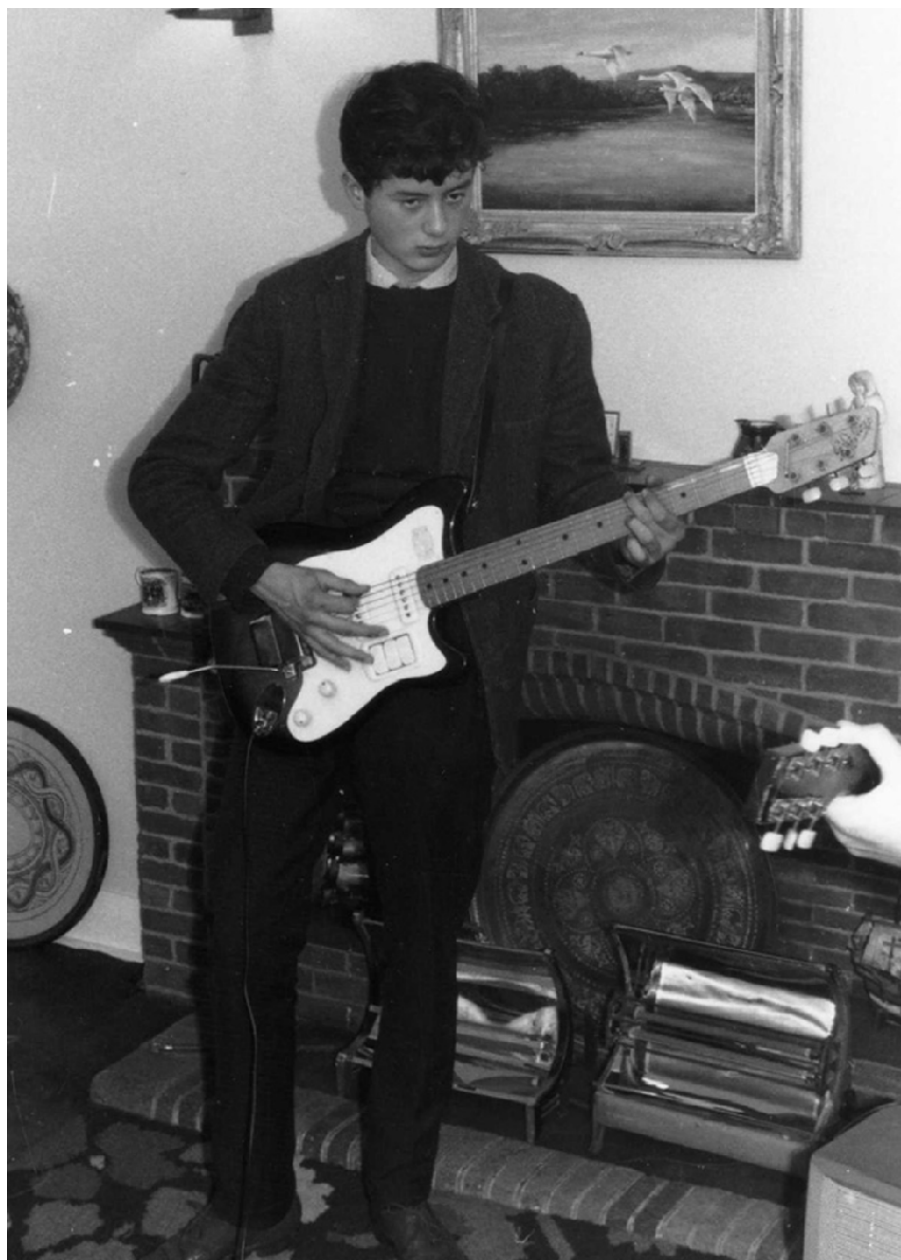
Инвентаризация на инструментите – китари, ефекти и усилватели
..... 238

ГЛАВА 11

Пейдж се събира отново с Плант, пътува с „Блек Краус“, свири на една вълшебна вечер, в която Китай преоткрива „Цепелин“, и търси нови пътища за индивидуално развитие, използвайки интернет
..... 247

МУЗИКАЛНА ИНТЕРЛЮДИЯ

Разговор със създателя на модно



Джими Пейдж открива китарата, превръща се
в местна легенда, посещава художествено училище
и става един от пионерите на блуса
във Великобритания

„ВИНАГИ ИМАШЕ РАЗНИ СПРЕЧКВАНИЯ...“

ВСЯКА ЛЕГЕНДА ЗАПОЧВА обикновено скромно. Никому
неизвестен

младеж открива нещо, кое то променя живота му завинаги. След-
ва дълъг и упорит труд, а уменията и талантът извеждат човека
до върха. Точно такава е и историята на Джими Пейдж, един от
най-
великите китаристи на съвремието.

Джеймс Патрик Пейдж е роден на 9 януари 1944 г., неделя, в
лондон-

ския квартал „Хаунслоу“. Живял е там почти десет години, докато
шумът

от близкото летище „Хийтроу“ не принудил родителите му,
Джеймс и

Патриша Пейдж, да се преместят в тихия крайградски район на
Епсъм,

графство Съри. „Дойдоха самолетите и ние се ометохме“, казва
Пейдж.

Оттук започва и същинската история.

„В новия ни дом в Епсъм открих китара. Така и не се разбра чия – дали на собствениците... или на техни приятели...“, споделя той през

2004-та пред журналиста Чарлз Мъри.

Би било пресилено да тълкуваме това като знамение, но е сигурно,

че първите стъпки на Пейдж са преминали под знака на един истин-

ски крал – Краля на рока Елвис Пресли. Пейдж споделя, че парчето

му *Baby Let's Play House*, с бързите партии на рокабили китариста Скоти Мур, е една от основните причини да се захване сериозно с музика. „Чух го и осъзнах, че се мъти нещо – казва той. – Искан и аз да участвам в него.“

11

Съученици и приятели показват на тринайсетгодишния Пейдж някои основни настройки и позиции, но оттам нататък той е почти самоук.

Имитира по слух записи на британската скифъл легенда Лони Донегън

и ранните американски рокаджии като Пресли, Еди Кокран и Джийн

Винсънт.

Виждайки колко е запален, бащата на Пейдж му купува лъскава акустична китара „Хофнър президент“, с класически ефовe1, подобна на

големите „Гибсъни“, използвани от кумирите на младежа – Мур и

Чък

Бери. За малко повече от година Пейдж напредва дотам, че участва с

две песни в „All Your Own“ – тийнейджърско състезание по Би Би Си,

водено от Хю Уелдън. Записите от 1958 година показват един подранил

талант, забиващ бибоп с уверен ентусиазъм, свирейки новаторските по

това време *Mama Don't Allow No Skiffle Around Here* и *Cotton Fields* на

Лийдбели.

Скоро след това Пейдж купува първата си плътна електрическа ки-

тара – „Резонет Грациозо Фючурама“, с троен звукозаписвател², модел

1958 г., подобна на елегантните „Фендер Стратокастър“, използвани от

Бъди Холи и Джийн Винсът. Продължава да се усъвършенства, свирей-

ки с няколко поред местни банди, докато през 1960-а спира погледа си

на Крис Тидмарш, музикален агент, търсещ човек за рок група, наречена

„Ред И. Луис енд дъ Ред Капс“, явно намигване към „Джийн Винсът енд

дъ Блу Капс“.

Пейдж си спомня тези ранни сценични изяви като шури хулигански

изпълнения. „Бях още ученик, поради кое то можехме да свирим само

през уикендите“ – споделя той. – Беше страхотен опит. Винаги имаше

разни спречквания; само че мъжки, не като днешните разправи с кръв

и трупове. Беше си по-скоро спорт. Първият на сцената винаги губеше;

беше закон. Но това ме научи да свеждам глава и да свиря като гладиатор

пред трибуните.“

Няколко месеца по-късно Джими се включва в „Ред Капс“, а Тидмарш, който то се прекръства на Нийл Крисчън, изгонва Ред Луис и се

1 Еф-ове или ефове: F-образни „цигулковни“ отвори в някои полуакустични китари

от 50-те и 60-те години на XX век. – Бел. ред.

2 Звукоснимател с три адаптора за звук. – Бел. ред.

12

провъзгласява за солист на групата. Под новото си име „Нийл Крисчън

енд дъ Крусейдърс“ бандата хуква по турнета, пребродвайки клубовете

на цяла Англия.

Пейдж като вундеркинд допринася много за успеха на групата, изпъ-

лнявайки популярни тогава парчета с голямата си оранжева „Греч“, мо-

дел „Чет Аткинс Кънтри Джентълмен“. От хай-енерджи рок и аренби на

Чък Бери и Джеймс Бъртън, през бавни инструментали като *Sleep Walk*

на Санто и Джони, до всичко от Топ 20 по онова време – Джими свиря

наред, при всякакви условия и обстоятелства.

Въпреки големия успех начинът на живот на бандата е емоционално

и физически изтощителен. Следващите две години „Нийл Крисчън енд

дъ Крусейдърс“ прекарват изцяло в буса и клубовете, където свирят,

спейки на пода или върху инструментите си.

През лятото на 1962-ра Пейдж колабира след участие. Установява

се, че страда от вид рядка мононуклеоза и скоро след това напуска гру-

пата.

ДЖИМИ НАВЛИЗА В МУЗИКАТА по възможно най-трудния начин, но за-

това пък на осемнайсетгодишна възраст е вече опитен китарист,

далеч изпреварил връстниците си. Славата му се разнася дотам,

че през 1962-ра, още като изпълнител в „Крусейдърс“, го канят да уча-

ства в запис с двама от най-уважаваните рок музиканти на Англия, бази-

ста Джет Харис и барабаниста Тони Миън, членове на „Шадоус“. Парче-

то се казва *Diamonds* – инструментал, композиран от Джери Лордън – и

в началото на 1963-та застава начело на английските класации. По също-

то време виртуозният изпълнител на хармоника Сиръл Дейвис предлага

на Пейдж да се включи в неговата популярна аренби3 група „Ол Стар“,

но животът на пътуващ музикант вече навежда Джими на размисли.

Докато се съвзема от болестта, Пейдж разглежда перспективите пред

себе си. Свири с удоволствие, но времето, прекарано с Нийл Крисчън,

3 Аренби (R&B) – ритъм енд блус. – Бел. ред.

13

го кара да се запита дали музиката е негово истинско призвание. Тъй

като рисува добре, се записва в подготвителен курс към художествената

гимназия в Сътън, графство Съри. Година и половина учи усърдно, без

да забравя любимия си инструмент – китарата.

Нощем Пейдж се подвизава из малката, но растяща блусарска сце-

на, забивайки в заведения като лондонския „Маркий Клъб“ и „Кроудеди

Клъб“ в Ричмънд. Британският бум на блуса е все още в ембрионален

стадий, но Пейдж вече е изцяло на „ти“ с музиката на американския Юг.

Интересът му към стила рокабили се разпалва с нова сила, подклаждан

от местните ентузиастични и колекционерни групи на музика.

Със същата ненаситна жажда, с която то е слушал бързите соли на

Клиф Галъп и Джеймс Бъртън, Пейдж слуша и музиката на

блусари като

Хюбърт Съмлин, Елмър Джеймс и китариста на „Мемфис Слим“ Мат

Мърфи, с прозвище Китарата. Като участник в „Крусейдърс“ Джими се

опитва да запали членовете на групата по този стил, но масовата публика

го посреща хладно.

Времената обаче се менят и година-две по-късно британските слушатели постепенно се отварят към афроамериканската музика. В Север-

на Англия „Бийтълс“ жънат голям успех с аренби парчета от каталога на

звукозаписна компания „Мотаун“. На юг обаче една малка и всеотдайна

група музиканти упорства над стила роу електрик блус на „Чес Рекърдс“.

В средата на 60-те арфистът Сиръл Дейвис и китаристът Алексис Корнър

започват серия от ежеседмични участия в „Маркий Клъб“ заедно със сво-

ята група „Блус Инкорпорейтид“. Концертите им се превръщат в сборно

място за хипита и музиканти, кои то ентусиазирано прегръщат ритмите

на Мъди Уотърс и Хаулин Уулф. Скоро след това канят Джими да свири

в група, наета да запълва пролуките между изпълненията на майсторите.

Това е времето, в кое то той разбира, че музиката е негово призва-

ние. Канят го да свири на звукозаписни сесии и възможността да стане

студиен музикант му се струва добър начин за изкарване на пари, без да

е необходимо да обикаля по сцените.

14

РАЗГОВОР № 1

ЗАПОЧНАЛ СИ ДА СВИРИШ ПО ВРЕМЕ,

КОГАТО ЕЛЕКТРИЧЕСКАТА КИТАРА

Е БИЛА СРАВНИТЕЛНО ЕКЗОТИЧЕН ИНСТРУМЕНТ.

КОЕ ТЕ НАКАРА ДА ИЗБЕРЕШ ТОЧНО НЕЯ?

15

Джими Пейдж: Като много от младите хора в онзи момент харесвах

Елвис, Джийн Винсънт и стила рокабили – музика, в който китарата

играе основна роля. Днес ми се струва странно: китарните партии са

съвсем дискретни, но в моите възторжени уши явно са звучали оглу-

шително. Някои еха и реверберации ми се струваха като земетресения.

Днес, като слушам тези записи, виждам, че въпросните ефекти са едва

ли не фонови. Което показва с каква жажда и ненаситност сме попи-

вали тези записи. Всички ние – Ерик Клептън, Джеф Бек и останалите

мои съвременници – минахме по този път. Блусовете и рок

парчетата

бяха за нас истински откровения.

Беше време, когато британското радио не пускаше рок въобще;
„Ро-

кендрол“ беше мръсна дума. И ние се мъчехме да ловим
радиопредава-

ния на американските окупационни части в Германия.

Кога в тази картина се появи и блусът?

ПЕЙДЖ: Не ми трябваше много време да забележа, че някои от
лю-

бимите ми песни на Елвис – като *Hound Dog* и *Milk Cow Blues* –
бяха

създадени и записани от блус музиканти. Започнах да откривам
имена

като Артур Кръдъп, автора на големия хит на Пресли *That's All
Right*.

Така разбрах, че музиката е голяма и сложна картина; като навит
на руло

гоблен, който постепенно се развива.

Тръгнах да търся корените Ж, подпомогнат от един свой приятел,

кой то събираше плочи. Имаше внушителна купчина от блус
албуми и

щедро ми позволяваше да слушам. Блусът по това време беше
истински

ъндърграунд, никъде не се свиреше – ни по радио, ни по клубове,
а пло-

чите бяха истинско съкровище.

Не е трудно да се види защо се прехласнах по рок и блус. Бях
кита-

рист, а тези два стила бяха „китароцентрична“ музика. Всеки китарист

по онова време имаше вълчи апетит за Чък Бери и цялата блус вълна,

идваща от Чикаго.

Фактът, че блусът възпява секса и дявола трябва да е бил значите-

лен аргумент в младежкото ти съзнание.

16

ПЕЙДЖ: Когато за пръв път чух тези песни, настръхнах. Чувството не

ме напуска и досега.

Най-важно обаче беше, че имаше и други хора, кои то също обичаха рок, блус и аренби, и те започнаха да събират тази музика. Скоро се

оформи цяла мрежа от колекционери, разменящи и продаващи записи.

Можеше да получиш плоча, с коя то да поработиш над някои сола. Никой

от нас не можеше да си купи тези редки и вносни записи, но малко по

малко нещата набраха инерция. Беше безкрайно важен период.

Кой освен колекционерите подпомогна нашествието на блуса и

рока в Англия?

ПЕЙДЖ: Много хора, например Алексис Корнър и Сиръл Дейвис, кои-

то имаха група, наречена „Блус Инкорпорейтид“. Алексис свиреше на

акустична китара, а Сиръл беше удивителен майстор на електрическата

арфа и в началото на шейсетте свиреха в „Маркий Клъб“ всяка вечер

в четвъртък. Нямахме друго подобно място в Лондон по онова време.

„Ролинг Стоунс“ също свиреха там, преди да станат известни, Клептън

можеше често да се види сред публиката, а аз редовно участвах в джем-

сешъните, кои то се правеха между отделните изпълнения.

Алексис доведе в Англия и някои от известните блус изпълнители

като Мъди Уотърс и Сони Бой Уилямсън, кое то беше истинска сензация.

Чел съм много за „Маркий“, но никога не съм могъл да си го пред-

ставя. Голям клуб ли беше?

ПЕЙДЖ: Мисля че за неколкостотин души. По това време ми се струва-

ше огромен [смее се]. Беше голяма тръпка, бъди сигурен.

Помня, една вечер Матю Мърфи дойде да посвири там. Мястото

беше пълно с хора, тъй като всички го харесваха. Бяхме адски надъхани,

просто настръхнали да слушаме, а той само погледна публиката и каза:

„Е... да посвирим джаз.“ И всички изпъшкаха прочувствено. Смях, каз-

вам ти.

Каква музика свиреше ти по това време?

ПЕЙДЖ: Мъчех се да свиря като Мат Мърфи! [Смее се.] И малко като

Фреди Кинг, струва ми се.

През 1961-ва излиза сборният албум на Робърт Джонсън *King of*

the Delta Blues Singers. Беше ли значително музикално събитие във

Великобритания?

ПЕЙДЖ: Разбира се, но трябваше време, докато се възприеме от пу-

бликата. За щастие имаше цяла мрежа от колекционери и любители, от

кои то научихме за Фреди и Албърт Кинг, Робърт Джонсън и много други

кънтри блусари от онова време.

Какво мислеше за другите като теб – белокожи изпълнители на

блус от онова време? Харесваше ли „Стоунс“, „Енимълс“ и ранни-

те „Ярдбърдс“, или мислеше, че се излагат, напъвайки се да свирят

черна музика?

ПЕЙДЖ: Нямахме кой знае какъв снобизъм; всички бяхме на една вълна

по това време. Чух за „Стоунс“ от звукозаписния техник Глен Джоунс.

Работех като студиен музикант и го слушах да се прехласва по тях. Най-

сетне отидох и ги чух, и бях наистина впечатлен. Свиреха на

нивото на

Мъди Уотърс. Особено Брайън Джоунс, беше много истински.

Съвместните изпълнения и записи на Сони Бой Уилямсън с Ерик

Клептън и „Ярдбърдс“ са крайтъглен камък за блуса във Велико-

британия. Клептън, член на групата по онова време, твърди, че е

научил от него много, макар като цяло нещата да не са се получи-

ли. Какво мислиш за това сътрудничество?

ПЕЙДЖ: Харесаха ми. Никой не е очаквал от „Ярдбърдс“ да звучат като

„Чес“, но като цяло се справиха доста хубаво. Виждаха блуса по свой си

начин, кое то е съвсем естествено. Всеки искаше да се открие от масата.

Значи виждаш английската школа като стъпка в еволюцията на

блуса?

ПЕЙДЖ: Нещо от този род.

18

Справедливо ли е да кажем, че „Лед Цепелин“ използва блуса за

създаване на съвсем модерна – бих я нарекъл футуристична – музика?

ПЕЙДЖ: Да, със сигурност. Като не забравяме да отдадем дължимото и

на страхотната ни ритъмна секция. Тя просто ни пренесе в друго

измере-

ние. Благодарение на нея Робърт Планта и аз успяхме да извлечем всичко

от себе си. Но не бяхме единствени – Джими Хендрикс и „Крийм“ усвоя-

ваха същата непозната територия. Хендрикс изведе блуса до космически

висини, не мислиш ли?

Зная, че сте били разделени на два лагера. Пуристи, търсещи ис-

тинския дух и звук на чикагския блус, и революционери, заети с

овладяването на нови територии. Бих казал, че ти и Джеф Бек при-

надлежите към вторите. Гледаха ли на вас като на еретици?

ПЕЙДЖ: Джеф и аз имахме по-либерален поглед върху музиката, но

никога не съм целял да се противопоставям на останалите. Харесваше ми

това, кое то правеха пуристи като Клептън, а освен него имаше и други,

не по-малко забележителни. Според мен няма по-сполучлив пример за

британски блус от оригиналния „Флийтууд Мак“, с Джеръми Спенсър и

Питър Грийн.

Станал си известен като член на „Ярдбърдс“, но си имал интерес-

на музикална кариера и преди това. Свирил си с „Нийл Крисчън

енд дъ Крусейдърс“, след кое то си продължил като търсен
студиен

музикант и продуцент. Можеш ли да опишеш как изглеждаше
жи-

вотът ти на китарист в самото начало на шейсетте?

ПЕЙДЖ: Бях си направо тийнейджър, докато свирех с Нийл.
Правехме

от всичко по малко – Чък Бери, по нещо от Чет Аткинс и какво ли
не от

популярната музика от онова време. Славният период на
оранжевата ми

„Греч“.

Спечелихме си добро име, но пътуването по турнета беше
свързано с

доста трудности и аз се измъчвах много. Помня например как
пътувахме

към един ливърпулски клуб, бусът се развали и трябваше да
продължим

19

на автостоп. Толкова закъсняхме, че ни бяха останали само 45
минути за

свирене. А и бяхме взели единствено китарите си, така че се
наложи да

използваме чужди усилватели и резултатът беше катастрофален.
Нямах-

ме и пари, поради кое то преспахме в една задна стаичка на
клуба, насред

канцеларски столове и миризливата аптечка за първа помощ,
зъзнейки

на студа.

Заради неслодите, свързани с пътуванията, бях с вечно възпалени

лимфни възли. До един момент, в който то ми писна. Реших да си вдигна

чуковете и да се върна в художествената гимназия, където всъщност ми

харесваше. Бях само на 18 и наистина не знаех накъде да поема.

Как се завърна към музиката?

ПЕЙДЖ: Никога не съм я напуснал. Всяка събота вечер си правихме

джемсешъни с Джеф и останалите в къщата на нашите. Към средата на

1962-ра Алексис Корнър и Сиръл Дейвис започнаха да организират спо-

менатите вече четвъртъчни блус сесии в „Маркий Клъб“ в Лондон, кои то

станаха доста популярни. Всъщност цялата история на британския блус

започва именно с тях. Там се събираха всички музиканти, тъй като друго

място изобщо нямаше. Аз започнах също да се появявам на сцената и

именно така се запознах с Клептън и членовете на „Стоунс“. Никой от

нас още не бе известен.

Точно тогава осъзнах, че никога няма да се разделя със свиренето.

Вечерите в „Маркий“ ставаха все по-известни и към мен започнаха да се

сипят предложения.



Джими става един от най-търсените студийни музиканти във Великобритания, но внезапно зарязва всичко, за да се присъедини към „Ярдбърдс“

23

24

„ИСКАХ ДА ДЪНЯ ЯКО...“

Кариерата на Пейдж като студийен китарист получава внезапен тласък през есента на 1963-та, когато го канят на запис с Джон Картър, певец на студийна група, наречена „Картър Луис енд дъ Садърнърс“. Джими свири в парчето им *Your Momma's Out of Town*. Пе-

сента няма кой знае какъв успех, но спечелва популярност на Пейдж и го

превръща в своеобразно музикално откритие.

Легендарният продуцент Шел Талми харесва увереността, с която

младият китарист изпълнява блус и рок парчета и през 1964-та го кани

да участва в дебютния албум на „Кинкс“ и историческия първи сингъл

на група „Ху“ *I Can't Explain*. Но това е само върхът на айсберга. Джи-

ми може да бъде чул в буквално стотици площи от тази ера, в това число

смазващия хит на Том Джоунс *It's Not Unusual*, драматичната *Goldfinger* на Шърли Беси и класиката на гаражния рок *Baby Please*

Don't Go на

„Дем“. Толкова е търсен, че по негова собствена преценка китарата му

може да бъде чута в 60 процента от записите, излезли във Великобритана

ния в началото на 60-те години.

По това време Джими разчита предимно на черната „Гибсън Лес

Пол Къстъм“, която то си купува, докато свири с банда на Нийл Крисчън.

С трите си хъмбъкера4 от типа, известен като „Fretless Wonder“, „безпра-

говото чудо“, китарата дава на Пейдж голяма тонална гъвкавост, въоръ-

жавайки го за почти всяка музикална ситуация. Акустично ориентирани-

те си парчета изпълнява на един датиращ от 1937 г. „Кромуел“ с ефове,

4 Хъмбъкер – вид китарен адаптор. – Бел. ред.

25

като предпочитаният му усилвател е един „Бърнс“, а в зависимост от

случая – и един „Фендер Туин Ривърб“.

Ефекти по това време почти не се използват, но като човек, врящ и ки-

пящ в епицентъра на лондонската музикална сцена, Джими е сред първите,

които то научават за техническите нововъведения. Например когато един не-

известен тогава изобретател, Роджър Майер, създава един от най-ранните

годни за практическа употреба фъз5 педали, той го предлага първо на Пейдж.

„Първият фъз бокс, който направих през 1964-та, беше използван от Джими при записа на някои парчета на Р. J. Proby“, споделя Майер

пред журналиста Мик Тейлър. „Правеха по две-три неща на ден и моите

фъз ефекти можеха да се чуят в доста от хитовете.“ Майер продължава и

създава цяла поредица от революционни педали за хора като Джеф Бек

и Дик Тейлър от „Прити Тингс“, като и за Джими Хендрикс, който из-

ползва една от неговите дисторзии в *Purple Haze*.

След две години служба в окопите на звукозаписните студиа Джими

достига върха в тази област. За невероятно кратък отрязък от време се

научава да свири убедително в огромен диапазон от стилове и течения,

като развива виртуозните си умения в условия на постоянно напреже-

ние. Младият музикант е с буден ум и се учи от най-доброто, което може

да види и чуе в Англия. Вече има собствени теории за това как трябва да

се записва и миксира рок музика.

Но неговото развитие не спира дотук. Дори и извън студиото, той ви-

наги е нащрек за нови и езотерични музикални направления. Пейдж е един

от първите музиканти в Англия, кои то си купуват ситарб – далеч преди

Джордж Харисън, – а легендарният Рави Шанкар му показва настройките

и използването му. Държи под око и процъфтяващото фолк направление,

пробиващо си път из кафенетата на столицата. Акустични виртуози като

Дейви Грем, Джон Ренбърн и особено Бърт Дженш оказват голямо влия-

ние върху Пейдж, вдъхновявайки го да експериментира с алтернативни на-

стройки и различни пръстови техники, кои то могат да се чуят в по-късната

класика на „Цепелин“ – в *Black Mountain Side* например.

5 Думите „фъз“, „ривърб“, „ехо“, „уа-уа“, „бу-уа“, „дисторшън“ са аналогови

ефекти в хардрока. – Бел. ред.

6 Ситар – индийски струнен инструмент. – Бел. ред.

26

Всички тези неща ще му бъдат от полза в бъдеще, но студийната рабо-

та започва да му омръзва. В хода на шейсетте групите масово усъвършен-

стват инструменталната си техника. Пейдж остава встрани, свирейки все

по-малко истински неща и все повече халтури. На всеки качествен студиен

проект – като записа на музиката за филма на немския режисьор Фолкер

Шлъондорф „Кръв и гръм“, осъществен с участието на Брайън Джоунс от

„Ролинг Стоунс“ – се падат купища затъпяващи ангажименти като фонова

музика за супермаркети, реклами и прочие. Виното става на оцет, а няко-

гашното му идилично убежище – звукозаписното студио, се превръща в

затворническа килия, където трябва да изтърпи доживотно наказание.

През 1965-а, повече от година преди Пейдж окончателно да се от-
врати от студийната работа, мениджърът на „Ярдбърдс“
Джорджио Го-

мелски предлага на Джими да замести Ерик Клептън, който то се
кани да

напусне легендарната блус и рок група. „Ярдбърдс“ току-що са
издали

своя първи победител в класациите, хита *For Your Love*. Пейдж,
страху-

вайки се да не обиди приятеля си Клептън, предлага мястото на
Джеф

Бек, с когото се познава от детинство.

Въпреки че не съжалева за изпуснатата възможност, Джими все
по-

вече се изнервя от ролята си на анонимен участник в големите
музикални

събития. И се заема да сондира – тайно и недотам – новите
възможности

пред себе си. В началото на 1965-а с помощта на звукозаписната
компа-

ния „Фонтана“ издава очарователно агресивен соло сингъл,

наречен *She Just Satisfies*, в който то пее и изпълнява всички инструментални партии с

изключение на барабаните. Парчето се отличава с къртеш китарен риф,

ръмжащи соло вокали и изненадващо силна партия на хармоника.

По-късно същата година Пейдж получава и друго неустойчиво предложение. Мениджърът на „Ролинг Стоунс“ Андрю Луг Олдъм и неговият

партньор Тони Колдър предлагат на Джими длъжността фирмен проду-

цент в своята малка, но успешна издателска компания „Имидиът“ – дом

на блякави музикални явления от 60-те като „Смол Фейсис“, „Найс“

и „Флийтууд Мак“. Китаристът приема предложението. Именно в тази

фирма Пейдж помага при работата над сингъла на германската певица

Нико, която скоро след това се премества в Ню Йорк и заработва с „Вел-

вет Тъндърграунд“.

27

Сред по-значителните му проекти от 1966 година е и продуцирането на няколко крайъгълни камъка в музикалната история – четири

парчета за Джон Майал и „Блусбрейкърс“, с участието на бившия член

на „Ярдбърдс“ Ерик Клептън. Сред тях са забележителните *I'm Your*

Witchdoctor и *Telephone Blues*. Пейдж, впечатлен от здравия, мускулист

звук на Клептън, влага огромни усилия да запечата и най-малкия нюанс

в записа.

„Ерик свиреше на „Лес Пол“ – казва той – с един от новите усилва-

тели на Джим Маршал, кои то се съчетаваха безупречно. Беше забавна

сесия, тъй като Ерик използваше фийдбек за поддръжка на определени

ноти, а техникът на пулта не познаваше тази техника и се скъсваше да

върща надолу плъзгачите. Просто не вярваше, че от китара може да се

извади такъв звук – и то умишлено.“

Ролята на тази звукозаписна сесия е историческа. Музиката е заслу-

га на Клептън, но без Пейдж тя нито щеше да се случи, нито да достигне

до нас в цялото си великолепие.

28

РАЗГОВОР № 2

КАК ИЗГЛЕЖДАХА НЕЩАТА В НАЧАЛОТО

НА ТВОЯТА КАРИЕРА КАТО СТУДИЕН МУЗИКАНТ?

29

ПЕЙДЖ: Бях още безкрайно млад и повечето от колегите ми из студиа-

та – два пъти по-възрастни от мен – ме ползваха най-вече когато

трябва-

ше да се запише нещо хъшлашко... от типа на рок музика. Скоро обаче

свикнах да свиря най-различни неща, включително на акустична кита-

ра за фолк албуми и ритъм в джаз сесиите. Днес ми изглежда направо

страшно, но тогава нямах особен избор, освен да стисна зъби и свиря

каквото ми дадат. Беше голяма школа наистина.

Липсваше ли ти сцената?

ПЕЙДЖ: Отначало не, защото според тогавашните ми разбирания беше

супер яко да си студиен музикант. Когато започнах, почти не знаех да

чета нотен материал, но щя-не щя се научих, тъй като работата се услож-

няваше с всеки изминал ден. Продуцентите отначало бяха милостиви и

казваха „Просто свири както знаеш“, но това скоро се промени. С всяка

следваща сесия все по-настоятелно искаха от мен „да следя гаргите по

жиците“; разбираш, нали – да свиря това, кое то е написано. Кое то беше

доста отегчително.

Знам, че винаги си гледал и встрани, извън студиото. Вярно ли е, че

си осигурявал работа и за Джеф, както и че си продуцирал няколко

сесии на Клептън във времето след излизането му от „Ярдбърдс“?

ПЕЙДЖ: Вярно е. В един период бях ангажиран като вътрешен проду-

цент в „Имидиът Рекърдс“ и поканих Джеф да свири на няколко записа.

Същото беше и с Ерик. „Имидиът Рекърдс“ искаха да продуцирам някол-

ко парчета за една специална поредица британски блус [*An Anthology of British Blues*, Vol. 1 & 2]. Двамата с Ерик, който току-що беше започнал

да свири с Джон Майал, избрахме четири песни, в това число *Telephone Blues*, съдържаща едно от най-хубавите сола в творчеството му.

„Ярдбърдс“ са те канили да свириш с тях при напускането на Ерик.

ПЕЙДЖ: Да, дори два пъти. Веднъж – още преди напускането му, тъй

като мениджърът им Джорджио Гомелски искаше да ги насочи към по-

комерсиален рок, а Ерик беше пурист; единственият начин бе Джорджио

30

да се освободи от него. Вторият път беше, когато той наистина напусна.

Но мен толкова ме беше страх от болести по време на турнетата и тол-

кова се страхувах да не огорча Ерик, с когото бяхме приятели, че реших

вместо това да препоръчам Джеф Бек; той според мен беше блестящ и

издигна групата на съвсем ново ниво. Въображението, кое то

показа в

албумите си с „Ярдбърдс“, е просто забележително.

За жалост скоро след това се заредиха сесии, кои то просто не ми доставяха удоволствие. Затова, когато Джеф по-късно предложи и аз да

се включа в „Ярдбърдс“, нямаше как да устоя на изкушението. Въпреки

всичко не съжалявам за времето, прекарано в студиата, тъй като натру-

пах огромен опит и много знания.

През 1963 и 1964 г. си експериментирал с еха, дисторзии и фийд-

бек. Тази страна от работата ти обаче е почти неизвестна, тъй като

е вършена анонимно, в хода на звукозаписните сесии. Какво си

спомняш от този ранен етап в развитието на ефектите?

ПЕЙДЖ: Повратна точка беше моментът, в който то Роджър Майер започ-

на да произвежда своите дисторзионни боксове. Помня, че в началото на

шейсетте Майер се свърза с мен, каза ми, че работел в експерименталния

отдел на адмиралтейството и спомена, че би могъл да направи каквото

искам. Казах му, че ми трябва нещо, с кое то да засенчим дисторшъна в

The 2000 Pound Bee на „Венчърс“. Той си тръгна и след време се върна

с първия истински хубав фъз бокс. Беше страхотен и генерираше

невиж-

дани дотогава провличания и задръжки. От нас започна неговият триум-

фален път по музикалните сцени. Майер направи един за Джеф и един за

китариста на „Прити Тингс“, след кое то заработи за Джими Хендрикс.

Струва ми се, че има гигантски скок между записите на, да речем,

ранните „Бийтълс“ и „Ярдбърдс“ от 1966-а и дебюта на „Лед Цепе-

лин“ в началото на 1969-а. В много от ранните образци липсва звуко-

вата дълбочина, характерна за записите от края на шейсетте години.

ПЕЙДЖ: Не зная дали напълно да се съглася с теб. Нещата, записани

в студио „Сън“, все още са велики във всяко отношение, но мисля, че

31

имаш предвид масата от ранни албуми, излезли в Англия. Имай предвид, че повечето от изпълнителите в началото на шейсетте трябваше да се

съобразяват с продуценти и тонтехници, кои то или нямаха понятие от

рок музика, или изобщо не я харесваха. Качеството на записите започна

да се променя, когато групите взеха нещата в свои ръце и на сцената за-

почнаха да се появяват ентузиазирани тонтехници като Глен Джоунс и

Еди Крамър.

Първият запис на „Цепелин“ например вероятно звучи добре, защото разполагах с достатъчно студиен опит и знаех точно какво искам и

как да го постигна. Това е огромно предимство. А и като цяло качеството

на запис се подобри значително с въвеждането на осемпистовия ролков

магнетофон. Той просто откри цяла вселена от възможности.

Твоят принос в изкуството на звукозаписа е значителен. Първи-

ят албум на „Цепелин“ е исторически и създава нови стандарти

за дълбочина и динамика, а ти си играл ключова роля в записа и

звукоизвличането.

ПЕЙДЖ: Общо взето, нещата се свеждат до разполагането на микрофо-

на. Трябва да се отдалечи от инструментите, за да им се даде възможност

да „дишат“. По това време работех с един удивителен барабанист, Боби

Греъм. Помня го, сбутан в тясното студио, с микрофон, наврян между

барабаните... блъскаше като бесен, но звукът беше плитък и сух заради

разстоянието.

Не ми трябваше много време, за да съобразя: барабаните са акусти-

чен инструмент, а акустиката има нужда от пространство. Проста

рабо-

та! Затова, докато записвах „Цепелин“, особено Джон Бонъм, просто

отдръпнах микрофоните, за да включа и малко от отразения звук. Не бях

първият, стигнал до това прозрение, но бях сред хората, кои то постигна-

ха много посредством използването му.

Странно, но твоята работа с микрофона е като връщане към сти-

ла на Сам Филипс, кой то създаде богатия и неповторим звук на

„Сън“ именно по този начин.

32

ПЕЙДЖ: Вярно е. Искях да дам обем на звука, макар и с цената на ар-

тефакти и отражения. Точно това превърна стила рокабили в страхотна

музика.

Кои са най-големите барабанисти, с кои то си свирил или си слу-

шал?

ПЕЙДЖ: Казвал съм го и ще го кажа пак: Джон Бонъм. Не знаех дали си

чувал някой от неофициалните записи на, примерно, *Trampled Underfoot*, в кой то той пробва какви ли не ритми, правейки чудеса с чинелите. Беше

вироглав както никой друг. Счита се, че джазовите барабанисти са най-

лудите глави. Но той просто ги сложи в джоба си.

През 1967-а си продуцирал легендарния инструментал на Джеф Бек

Beck's Bolero, с Джеф на китарата, Кийт Мун на барабаните, Джон

Пол Джоунс на баса и Ники Хопкинс на клавишните.

ПЕЙДЖ: Да, а аз свирех на ритъм китарата. Помня го, сякаш беше вче-

ра. Мун похаби микрофон за 250 долара! Без да иска, го чална с палка-

та. Към средата на „Болерото“ се чува как крещи, после ударът върху

микрофона, след кое то се чуват единствено чинелите. А записът продъл-

жа ва, все едно че нищо не се е случило. Цирк, казвам ти.

Преди да създадеш „Лед Цепелин“, си бил соло китарист на „Ярдбърдс“, а още по-рано – един от най-добрите студийни музи-

канти и многообещаващи продуценти на Англия. Какво влияние

оказа този опит върху работата ти с „Цепелин“?

ПЕЙДЖ: Беше безценен. Научих се на дисциплина. Научих се да чета

класации и да свиря какво ли не – от филмова музика до панаирджийски

мелодии. Свирил съм дори и джаз, кой то никога не е бил силната ми

страна. Но шансът да поддържам хора като Тъби Хейс – един от най-

страхотните джаз саксофонисти в Англия, или да свиря на няколко от поп

сесиите на Бърт Бакарач ми даде фантастичната възможност да
вникна

по-дълбоко в хармониите и музиката като цяло. Студийната
работа оба-

че не бе за мен – просто не бях себе си.

33

МУЗИКАЛНА ИНТЕРЛЮДИЯ

РАЗГОВОР С ДЖИМИ ПЕЙДЖ

И ДЖЕФ БЕК

34

КАТО ТИЙНЕЙДЖЪРИ ДЖИМИ И ДЖЕФ СВИРЯТ ЗАЕДНО И

**СИ РАЗМЕНЯТ ХВАТКИ И НОМЕРА. КАТО МЛАДЕЖИ
ПРОМЕНЯТ**

**ЗВУКА НА РОКЕНДРОЛА. ДЕСЕТИЛЕТИЯ ПО-КЪСНО СФЕРАТА
НА ТЯХНОТО ВЛИЯНИЕ НЕ НАМАЛЯВА, А РАСТЕ.**

Джими Пейдж, Джеф Бек и Ерик Клептън – тримата може би най-
важни китаристи в историята на рока – са израсли в градове
южно

от Лондон, на около 15 минути един от друг. Уили Мейс, Мики
Мантъл и Ханк Арън също биха могли да се причислят към
групата.

– Може водата там да е по-специална – казва Бек, смеейки се.

– Странно, нали? – казва Пейдж. – Няма и двайсетина километра

разстояние. Другото, кое то ме учудва, е сходството в нашите биографии.

Всички сме били особняци – белите врани, решили да свирят не на какво

да е, а на електрически китари.

– Но се срещнахме точно защото всеки от нас беше чул, че някой друг луд наблизко свирел на електрическа китара – казва Бек. – Знаеш,

никой не е пророк в родината си.

Джеф става пророк благодарение на сестра си, коя то го запознава с

Пейдж в началото на шейсетте.

– Учеше в художествената гимназия и веднъж ми каза, че имала съученик, който също като мен свирел на „шантава“ китара – си спом-

ня Бек. – „Каква, бе, жена?“ – попитах я. – „Знам ли...“ – отвърна тя. –

„Една от тия... особените.“ Толкова. Качих се на автобуса и отидох в

дома на Джими. Мисля, че бяхме шестнайсет- или седемнайсетгодишни

по това време.

35

Съвсем естествено двамата китаристи се сприятеляват. Гладни за информация, момчетата забиват с часове в къщата на Джими, разменят

си музикални фрази и оскъдните новини, до кои то успяват да се доберат,

въздишайки по героите на рока и блуса от петдесетте години. От

този

момент насетне пътищата им са постоянно преплетени.

Дори и след 40 години, прекарани в лудия водовъртеж на рокендро-

ла, Бек и Пейдж си остават редки представители на един изчезващ вид –

този на верните приятели.

Без тях светът на китарата би изглеждал далеч по-скупен и сив.

Неща, кои то днес приемаме за даденост – като дисторзиите, фийдбека,

мощните акорди, обстояйните импровизации, фалшивите хармонии, екзо-

тичните настройки и дозираното използване на тремоло бара, – всички

те са въведени от или с активното участие на Бек и Пейдж. Заедно с Чък

Бери, Елвис и „Бийтълс“ двамата гиганти оформят звука и лицето на

рокендрола.

Защо според вас напреднахте толкова бързо? Защото се подкрепях-

те? Или съревновавахте?

БЕК: Да, и защото живеехме много близо. Винаги е добре да имаш

подръка някого, с когото да споделяш идеите си.

Сестра ми беше особено важен фактор; тя ни снабдяваше. Беше четири години по-голяма, имаше малко кинти, шареше из града и ку-

пуваше модните за времето си плочи: рокабали, естествено. Как

иначе

щяхме да се научим, при условие че британското радио изобщо не пу-

скаше такава музика? Е, можеше да се чуе по някое *Be-Bop-a-Lula* на

Джийн Винсът или *Lucille* на Литъл Ричард, но само в някой концерт

по желание, при кое то трябваше да седиш с часове край радиоприем-

ника и да изслушаш безброй тъпотии, докато дойде ред на някоя инте-

ресна мелодия.

ДЖИМИ ПЕЙДЖ: Имаше период, в който то британското радио просто

забрави за рокендрола; „рокендрол“ беше станала мръсна дума. И ние се

мъчехме да хващаме станциите на американските окупационни войски в

Германия.



Помните ли някои конкретни мотиви, кои то взаимно сте си показ-

вали, докато импровизирахте?

БЕК: Свирехме песни на Рики Нелсън като *My Babe* и *It's Late*, защото

китаристът му Джеймс Бъртън беше забележителен. Или просто импро-

визирахме. Помня, Джим имаше дупистов магнетофон – нещо невиж-

дано навремето. Взимаше микрофона, мушкаше го под възглавницата на

канапето, а аз думках по нея и се получаваше най-якия бас барабан, кой-

то някога сте чували!

С какви китари свирехте по онова време?

ПЕЙДЖ: Аз – с моята „Греч Кънтри Дженгълмен“.

37

БЕК: Аз в началото имах няколко, включително и саморъчно направена.

Имах една японска „Гиатон“, една „Бърнс“ и накрая една „Фендер Теле-

кастър“.

А усилватели?

БЕК: Имаш един самоделен усилвател с колона, който то заемаше полови-

ната къща; грозен... ужасна работа. Бедните ми родители! Вадеше стра-

шен звук. Огън беше, не е за вярване!

Как успя сам да направиш усилвател?

БЕК: О, проста работа. Отиваш в магазина за електронни части и си ку-

пуваш шаши с две-три лампи, избираш си високоговорители, след кое то

се връщаш вкъщи и сковаваш сандък около цялата конструкция. Купих

говорителите в местния магазин и попитах продавача с какво мога да из-

века повече високи честоти. „Как с какво? – рече той. – Всичко е вътре, какво ти трябва? Режеш басите и ето ти високи честоти.“ А аз си помис-

лих: „Вярно, бе!“

Помолих го за всеки случай да ми поръча и едни говорители, казваха се „Аксиом 300с“; Боже, какви пищялки имаха, оглушителни! Бях

вманиачен на тема високи честоти. Майка ми, горката, щеше да полудее

от тази музика.

Стой, стой. За каква мощност става дума?

БЕК: Седем... десет вата. Не знам.

И това щяло да подлуди родителите ти?

БЕК: Ха! И питаш. Десет вата на пълна мощност в една малка стая...

Пет минути и си без тъпанчета.

ПЕЙДЖ: Аз пък свирех през радиото на нашите; това беше първата ми

електрификация. Просто в един момент открих, че имало входно гнездо

отзад. Можеш да си представиш какво беше, когато чух звука да излиза

през високоговорителя.

38

БЕК: Как бе, естествено! Все едно те излъчват по радиото! По-яко от

това – здраве му кажи. На всичко отгоре можеш да се намесиш с някое

соло в предаването! Вярно, балансът е произволен, но възшебството е

неописуемо.

Какъв беше първият ви истински усилвател?

БЕК: О, дълго време не можехме да си позволим такъв. Помня, че като

съберяхме пари за път, се вдигахме с него и бам – в Лондон! Правех-

ме шоу по магазините. Гледаме разните мастодонти... „Фендер Банд-

мастър“ или нещо от тоя сорт – и мислим: „Боже, кога ще си купим и ние

един такъв!“ Пари, естествено, нямаме. Включваме китарите уж за проба

в някой качествен усилвател, свирим, докато ни изгонят, а споменът ни

топли поне шест месеца, през кои то точим лиги и си представяме върхов-

ния звук, кой то сме изкарали.

Джеф, имаше ли угризения, когато зае мястото на Клептън в „Ярдбърдс“?

БЕК: Не, никакви. Свирех в една яка банда, „Трайдънтс“, и там вина-

ги бръщолевеха за „Ярдбърдс“. Лично аз не бях ходил на тяхно изпъл-

нение, но постоянно слушах да се говори за Ерик Клептън. „Той това...

той онова...“ И се дразнех. Идеше ми да се развикам: „Ей, тъпаци, аз съм

ви китарист, мен ще слушате!“

И... влизам един ден в някакъв магазин и там от един транзистор

чувам „Ярдбърдс“ да свирят *Good Morning Little School Girl* с Ерик

Клептън на китарата. Викам си: „Браво, бе...!“ Но чак пък да се пре-

хласна – никога.

Така, вече събрал кураж, без да усетя, се озовах при проклетите

„Ярдбърдс“, с кои то трябваше да се изправя пред публиката на

Клептън

в „Маркий“. Бях малко нервен, но знаех, че ако успея, това ще е най-

големият пробив в живота ми. Тъй че нямах особен избор. За късмет

стана яко. Дадох всичко, кое то знаех, и вдигнах на крака публиката.

Следващото голямо изпитание беше в един клуб в Ричмънд, където се събираха най-фанатичните блусари. Сякаш бях в някаква спортна

зала – душно, тегаво... публиката – на два етажа: половината върху ра-

39

менете на другата половина. Имах чувството, че съм на закление; не ми

се беше случвало. Но бях нахъсан, викам си: „Майната ви!“

Твоят див, много по-електрически стил на свирене е бил доста

различен от този на Ерик. Нямах ли съпротива от членовете на

„Ярдбърдс“?

БЕК: Не, бяха сладурчета. Може би бяха още замаяни от успеха на

първия си голям хит – *For Your Love*, който то ги беше издигнал доста над

нивото на обикновената клубна музика. Ако нямаха този успех, сигурно

щяха да гледат на мен като на спасителна сламка, кое то щеше да е от-

вратително.

Така тръгнах с лелящ сарт, понесен на крелете на славата им,

въпреки че заслугата не беше моя. Издигахме се като ракета и чувството

беше зашеметяващо. Имах професия, за коя то хората дори не биха могли

да мечтаят. „Ярдбърдс“ си бяха създали репутация, върху коя то стъпих

и просто продължих. Даже не се наложи да си купувам нов костюм, за да

съм в тон с останалите от бандата – просто облякох останалия от Ерик и

той ми пасна като излят.

Да, но как приеха изчанчения ти стил на свирене?

БЕК: Първият ни общ сингъл започна нормално. Направих *Steeled Blues* както искаха. Блус като блус. За гърба на плочата ми подхвърлиха:

„Ти... защо не разкършиш малко?“ И аз като почнах: всичките номера

от „Трайдънтс“ – еха, дисторзии, фийдбек, газ на усилвателя...! Такива

ми ти работи.

Първият ти голям хит с „Ярдбърдс“ е *Heart Full of Soul*. Той е за-

бележителен с две неща: с това, че съдържа отчетлив риф с източ-

но звучене, и с това, че е първият значим хит, построен около фъз

бокс дисторшъни – изпреварвайки с няколко месеца песни като

***Satisfaction* на „Ролинг Стоунс“ и *Taxman* на „Бийтълс“.**

БЕК: „Ярдбърдс“ вече имаха хит – *For Your Love* – с необичаен инстру-

мент, клавесин, и искаха да опитат и други. За тази цел, правейки *Heart* 40

Full of Soul, наеха класическо образовани индийски музиканти, изпъл ни-

тели на ситар и табла. Лошото беше, че те не успяха да схванат такта –

кой то си беше прост, четири четвърти. Като си тръгнаха, рифът беше

вече в главата ми и просто го изпълних, свирейки октави на средната

струна, „сол“. След това, видоизменяйки малко звученето, го повторих,

наподобявайки звука на ситар. След кое то ми хрумна да ползвам фъз с

цел да замътя усилвателя.

Джими беше до мен в студиото и го помолих за фъз бокса на Роджър

Майер; колкото да изпробвам идеята си. По-късно, по време на истин-

ския запис, използвах „Сола Саунд Тон Бендър“, един от първите масово

произвеждани фъз боксове навремето.

Джими, кое от нещата на Джеф ти харесва най-много?

ПЕЙДЖ: Няма да забравя как Джеф се отби у нас след една репетиция

с „Ярдбърдс“ и ми изсвири *Shapes of Things*. Беше велико, казвам ти –

нещо от друг свят и от друго време. Впрочем всичките му парчета са

такива.

А ти, Джеф, кое от изпълненията на Пейдж харесваш най-много?

БЕК: Мамка му, знам ли! Винаги се ядосвам, като чуя хората да превъ-

зсят „Лед Цепелин“, тъй като знам откъде тръгна всичко. Трудно ми

е да избира отделно парче, защото неговото изкуство е част от далеч

по-голямо цяло и резултат от огромно натрупване. Склонен съм да по-

соча *Kashmir*, но като чуя Джими по радиото, моментално се сещам за

страхотните ни общи преживявания и музиката, която правехме заедно.

А Ерик Клептън?

БЕК: Той се превърна в лицето на рокендрола. Стане ли дума за рок, всички се сещат за Ерик Клептън. Емблемата на електрическата китара.

ПЕЙДЖ: О, страхотен е, няма спор. *I Ain't Got You* с „Ярдбърдс“ беше

велика песен. Неговите неща още са актуални. Още вълнуват хората.

БЕК: Майстор е. Свири отлично и успя да направи песни, с които то публи-

ката се отъждествява.



Джими влиза в „Ярдбърдс“, разбира как се става

звезда и полага основите на „Лед Цепелин“

43

44

„БЯХА МИ ОТ ОГРОМНА ПОЛЗА...“

ПЕЙДЖ ВСЕ ПО-МАЛКО ГО СВЪРТА в студиото, а „Ярдбърдс“, с Бек

като соло китарист, произвеждат хитове на конвейер, в това число *Heart Full of Soul* и *Shapes of Things* – новаторски песни с

голям комерсиален успех. Това, разбира се, има и цена: бандата обикаля

по изтощителни „колективни турнета“ в САЩ и прекарва безсънни нощи

в звукозаписните студиа.

Басистът Пол Самуел-Смит се опитва да промени ситуацията, взима майки нещата в свои ръце. Договаря се с втория мениджър на „Ярдбърдс“,

Саймън Нейпиър-Бел, и поема издателската част от дейността на бандата-

та. Справя се добре и продуцира едни от най-добрите записи до момен-

та, но постигнатото не го удовлетворява. В средата на 1966-а напуска

„Ярдбърдс“, а Джеф Бек моментално предлага Джими Пейдж да заеме

мястото му.

„Джими не беше басист – казва Бек. – Но нямаше друг начин да вле-

зе в бандата. Първата седмица мина в дуели между соло китаристите.

После пратихме Крис Дрей на баса и нещата се оправиха.“

Пейдж влиза в „Ярдбърдс“ далеч по-надъхан, отколкото при първо-

то предложение. Доходната, но еднообразна работа в студиото му е до-

шла до гуша и той просто гори от нетърпение да блесне под светлината

на прожекторите.

Първият съвместен запис на Джими и Джеф в „Ярдбърдс“ се нарича

Happenings Ten Years Time Ago и излиза през септември 1966 г. Блестящ

хит, парчето и до ден-дневен е икона в олтара на рокендрола: меланхо-

45

лично-психеделичен опус с привкус от кошмари и видения; спиращ дъха

поглед към великите музикални събития, чакащи зад ъгъла.

„Двете соло китари бяха страхотно хрумване – казва Бек, – но нямаха бъдеще. Рано или късно единият от нас щеше да бъде изнуден от

другия в стилово отношение.“

За щастие не се стига дотам. По време на едно адски
изтощително

турне в САЩ през 1966-а Бек на два пъти просто напуска буса и
зарязва

„Ярдбърдс“, оставяйки Джими Пейдж да влачи хомота както
намери за

добре. За чест на Пейдж той не само устискава, но и постига
триумфален

успех въпреки намаления състав на бандата.

В следващите години „Ярдбърдс“ става за Пейдж инструмент, по-

средством който то избистря представата си за звук и се подготвя за
всичко, кое то по-късно ще видим в „Лед Цепелин“ – в това число
нафуканото

му сценично поведение и самочувствие. Преобразяването на
сивата сту-

дийна мишка в нахакана рок звезда се случва почти светкавично:
Джими

развива вкус към скъпи сценични костюми в психеделичен стил,
дело на

най-нашумелите и ексцентрични лондонски дизайнери на клубно
облек-

ло като Пол Рийвс и др. Хвърля скромната черна „Лес Пол“ и
засвирва

на една взета от Бек „Фендер Телекастър“, коя то собственоръчно
раз-

красява в ярки, калейдоскопични цветове.

На връщане в Англия го чака един куп работа. След напускането
на Бек

и Самуел-Смит мениджърът Саймън Нейпиър-Бел също казва
сбогом на

„Ярдбърдс“, продавайки правата си на Питър Грант през януари

1967 годи-

на. Внушителен двуметров мечок, Грант е съдружник на продуцента Мики

Мост във фирма, наречена „Ер Ей Кей Мениджмънт енд Продакшън“.

Уговорката е Грант и Мост да поемат „Ярдбърдс“ и Джеф Бек, като

осигурят самостоятелна солова кариера на последния. Познавайки Мост

от работата си в студиата, Джими – за разлика от останалите – е наяс-

но, че Мост е възможно най-неподходящият продуцент за „Ярдбърдс“.

Майстор от старата школа, Мост произвежда хитове на поточна линия и

е спец в създаването на тийнейджърски идоли като „Хърманс Хърмитс“,

но за група, която се развива, търси и експериментира, човек като него

би бил истинско проклятие. За жалост „Ярдбърдс“ нямат особен избор в

създалата се ситуация.

46

Както и се очаква, идеите на Мост за съживяване на поумърлушена-

та група скоро се сблъскват с далеч по-адекватните и новаторски пред-

стави на Пейдж за бъдещето. Водени от Мост, през февруари 1967-а

Пейдж и „Ярдбърдс“ влизат в студио „Ди Лейн Лиа“ и записват поред-

ния си сингъл, *Little Games*. Изцяло в стила на Мост, песента е създадена

от външни автори, П. Уейнмън и Х. Спиро, и е избрана лично от него.

Little Games, лековато поп парче със смъртно доловими психеделични намеци, послужва за заглавие на албума, който групата издава скоро

след това. Записът се извършва на бегом, по спомените на някои – за не

повече от три дни, и резултатите са смесени. Най-успешни са парчетата,

в кои то на преден план е Джими. *Smile On Me*, първият блус в албума, е

написан от Пейдж, Релф, Маккарти и Дрей и включва тема, доста в сти-

ла на китариста Хюбърт Съмлин от времето на съвместната му работа

с великия Хаулин Уулф. Заради пасажите с две соло китари ритъмът

е натрапчиво привлечен и на негов фон Пейдж изсвирва едни от най-

пламенните блус пасажи в дотогавашната си творческа история.

White Summer, инструментал за акустична китара, е следващото

парче от *Little Games*, кое то предзнаменува славата на „Лед Цепелин“.

В преработен вид и под името *Black Mountain Side* то влиза в първия

албум на новосъздадената група. *White Summer* отразява увлечението

на Пейдж по класическата индийска музика и екзотичните фолклорни

настройки на китарата, кое то се превръща в негова запазена марка до

края кариерата му.

За жалост бисери като *White Summer* и халюциногенната *Glimpses* –

парче, блестящо с плаващите и виртуозни акорди на Пейдж, естетската

употреба на ситар и авангардната по онова време *musique concrete* – се

давят сред дразнещите евтинии, избрани от Мост, като *Ha! Ha! Said the Clown* и *Ten Little Indians*.

„Мики постоянно ни караше да записваме разни глупости – споделя

Пейдж. – Казваше: „Стига, де, просто пробвайте. Стане ли лошо, няма да

го включваме.“ И, естествено, винаги ги включваше.“

Мост продъл жа ва да тласка групата по пътя на евтиния комерсиален

успех, но Пейдж е на диаметрално противоположно мнение и се опитва

да държи курс в по-твърдо и експериментално направление, както личи

47

от *Think About It* – суровата, доминирана от рифове задна страна на ина-

че плитковатия сингъл *Goodnight Sweet Josephine*.

Няколко от историческите рок албуми, издадени през 1967-а,

потвърждават, че Пейдж е на прав път. В началото на годината излиза

дебютният албум на „Крийм“, *Fresh Cream*, следван от *Disraeli Gears*.

През май същата година се появява и дебютният диск на Джими Хен-

дрикс – *Are You Experienced*. Трите плочи отварят пътя пред новия, до-

миниран от внушителни рифове изразен език на рокендрола.

Пейдж с непоколебима увереност води „Ярдбърдс“ към начертана-

та цел, докато групата навърта километри, обикаляйки Америка и света

през 1967 и началото на 1968 г., а *Little Games* бързо се свлича надолу и

най-сетне изчезва от класациите. Пиратски записи от живи изпълнения

по това време представят бандата като стегната, динамична и дисципли-

нирана бойна единица, годна да изстреля пълни с рифове парчета като

Train Kept A-Rollin и извън зем ни мелодии като *I'm Confused*, в които

Пейдж за пръв път свири на китара с лък за цигулка, постигайки разнораз-

бразие от зловещи и феерични текстури и внушения.

„Ярдбърдс“ е всичко за Пейдж и той с мрачна решителност се бори

за нейния успех на сцената и в класациите. Това е групата, заради която-

то е зарязал спокойния си живот на студиен музикант, и предаността му

към нея е безкрайна. След комерсиалния неуспех на *Little Games* бандата

издава три нови сингъла, но съдбата ѝ е обречена. Последното

изпъл-

нение на „Ярдбърдс“ е в техническото училище на малкия британски

град Лутън на 7 юли 1968 година.

Въпреки това не всичко е загубено. Като член на „Ярдбърдс“ Пейдж

се сприятелява с Питър Грант. По време на един станал впоследствие

прочут разговор между тях в колата на Грант – докато киснат в едно

задръстване из лондонските улици – Пейдж споделя, че има намерение

да сформира нова група и че е решил сам да продуцира музиката Ж. Грант

прегръща идеята.

48

РАЗГОВОР № 3

КАК СТАНА ТАКА,

ЧЕ СЕ ОКАЗА В „ЯРДБЪРДС“?

49

ДЖИМИ ПЕЙДЖ: Каниха ме неколkokратно, а и ние с Джеф Бек по-

стоянно си казвахме колко хубаво би било да работим заедно.

Включването ми в групата стана по много забавен начин. Отидох

да слушам „Ярдбърдс“ на едно сковано и официално студентско парти

в Кеймбридж. Вокалистът, Кийт Релф, беше добре подпийнал и в доста

авантюристично настроение. Гледаше с презрение стадото под себе си и

вилнееше. Събаряше неща по сцената и крещеше нецензурни неща на ау-

диторията. Аз, разбира се, бях във възторг, но басистът на групата, Пол

Самуел-Смит, беше бесен на Кийт и неговото все по-непредсказуемо по-

ведение, затова още същата вечер каза, че си вдига чуковете.

Бандата имаше договорени участия и всички си блъскаха главите

над въпроса с кого да заменят Пол в толкова кратки срокове. Точно тога-

ва предложих услугите си. Беше ми писнало от еднообразието на студи-

ото и се радвах на възможността Джеф и аз най-сетне да свирим заедно.

Първите ми стъпки в дълбоките следи на Пол Самуел-Смит, който беше

феноменален басист, бяха малко плахи, но се справих.

Нямаше ли притеснения, че зарязваш една сигурна и стабилна ра-

бота заради някаква вятърничава група с несигурно бъдеще?

ПЕЙДЖ: Преди всичко не знаех почти нищо за търканията между Релф

и Самуел-Смит. С Джеф никога не сме клюкарствали за отношенията в

бандата. Мислех, че става въпрос за невинни спречквания.

„Ярдбърдс“ са първопроходци с идеята, че една група трябва да

разполага с виртуозни китаристи като Ерик и Джеф.

Перспектива-

та да блеснеш под светлината на прожекторите беше ли
фактор за

твоето решение?

ПЕЙДЖ: Не, не разсъждавах така. Бях се доказал като китарист
както

с работата си в студио, така и с членството си в „Крусейдърс“. По-
скоро

се вълнувах от възможността да свирим с Джеф като солово дуо,
кое то

не беше правено дотогава. Двамата обмисляхме как с помощта на хар-

монични линии и аранжimenti да получим рок еквивалент на
медната,

или саксофонната секция от епохата на биг бендовете. Никой не
беше

50

опитвал подобни неща. *Happenings Ten Years Time Ago* е най-
успешната

реализация на въпросните ни замисли.

Гледайки назад, виждам, че идеята е била прекрасна, въпреки че
не

се възприе с „ура“ от бандата и мениджърите Ж. Кой бях аз, че да
кажа

нещо? Някакъв си новак на заплата в групата. Джим Маккарти
веднъж

изтърси, че толкова отчаяно съм искал да се махна от студиата,
че съм

бил готов да свиря и на барабани, ако се наложило. Казано малко
грубо,

но беше истина. Аз, който по общо мнение бях един от най-добрите ки-

таристи на Англия, зарязах студиото и хукнах да свиря бас!

Може да ти се струва просто, но не беше. Трябваше да заместя

Самуел-Смит, считан за един от най-добрите басисти по онова време. За

да се разбере мащабът на проблема, трябва да се знае, че за „Ярдбърдс“

ритъмната секция беше всичко. Заслушайте се във *Five Live Yardbirds* и

ще забележите какъв интензивен диалог тече между Пол и Джим. Те са

инструменталистите, създаващи тъй наречените *вълчи*, с кои то бавно се

трупа напрежение до момента, в който то всичко избухва със страшна сила.

По-късно ще видим този развит от „Ярдбърдс“ похват в техному-

зиката и съвременните джемсешъни.

ПЕЙДЖ: Беше един вид транс музика.

Какво мислиш за епохата „Ерик Клептън“ в „Ярдбърдс“?

ПЕЙДЖ: Бяха страхотни, няколко пъти ги слушах в „Маркий“. Това,

кое то често се изпуска от внимание, е фактът, че по времето на Ерик бан-

дата проявяваше удивително добър вкус в избора на блусове за кавъри.

По това време не беше добра идея да се правят неща като тези на „Сто-

унс“. „Ярдбърдс“ вървяха по свой път и версиите им бяха

изключително

добре направени. Тяхната интерпретация на *I Ain't Got You* например е

страхотна, а солото на Ерик е просто класика.

А епохата „Бек“?

ПЕЙДЖ: С него според мен търсеха нови хоризонти. Дори и когато

свиреха поп, намираха начин да кажат нови неща.

51

И ти дойде в бандата с намерение да...

ПЕЙДЖ: Изпробвам варианта с две соло китари. Джеф щеше да е во-

децият соло китарист, но се канехме да опитаме и рифове в хармония,

както и други трикове. Ако проработеха, щяхме да сме първите в една

нова за електрическата китара територия. Беше уникален замисъл.

Беше ли разочарован от напускането на Джеф?

ПЕЙДЖ: О, да. И още как! Не знам дали да се разпростирам на тази

тема, тъй като е болезнена. Просто безбожно лансирах Джеф и другите

в групата се подразниха.

Колко време след влизането си в бандата почна да мислиш за *Little*

Games?

ПЕЙДЖ: Времето беше сложно. След като си замина Джеф, мениджърът

на групата Саймън Нейпиър-Бел реши да продаде правата си.
Предложи

на Питър Грант да поеме Джеф Бек и „Ярдбърдс“ и Грант реши те да

се продуцират от Мики Мост, с когото по това време бяха на практи-

ка съдружници. Питър и Мики имаха общ офис и бюрата им бяха едно

срещу друго, кое то ясно говори за близките им отношения. Та работа-

та тръгна по малко особен начин. Свирим си ние някъде из Америка и

шефът току ни звънне, за да каже, че има промяна в плановете. Не че му

бяхме роби, но си правеше с нас каквото иска. Джеф имаше самостоятел-

на кариера, а ние се спасявахме както можехме.

Та връщайки се на първоначалния ти въпрос, тогава аз вече имах

материал за *Little Games*, защото пишех и кроях планове още като студи-

ен музикант. *Happenings Ten Years Time Ago* например беше по принцип

мое дело. Големият въпрос обаче беше как да вградя собствените си идеи

в музиката на „Ярдбърдс“.

Една от основните речки беше Мики Мост. Неговата специалност

бяха поп синглите, в кои то беше адски добър. Целта му беше да произ-

вежда хитове и да се катери в класациите; преследваше я чрез нас. Изоб-

що не го интересуваха албуми или правенето на стереозаписи.

Той дърпаше към синглите, а ние – към пилотен албум, който то да представи насоките пред групата. Липсата на Джеф беше голям проблем,

52

тъй като трябваше да поддържам създадената от него репутация. Искях

да вмъкна малко – всъщност доста – от моите неща, тъй че да бъдат забеле-

лязани. Единственото място, където можех да ги сложа, бяха гърбовете

на синглите или на албума.

Имахме късмет, че Мики не обърна много внимание на албума, кое-

то ни даде известна свобода на действие. Лошото беше, че всяко парче се

записваше в, общо взето, една-единствена сесия, тъй че няхмахме право

на грешки и трябваше да действаме в почти военни условия.

Говорили сме за някои от по-неубедителните парчета, родени под

диктовката на Мики Мост – като сингъла *Ha Ha Said the Clown* – но

песента *Little Games* не е чак толкова фрапираща.

ПЕЙДЖ: Да, но не е и много хубава. Ако сте фен на „Ярдбърдс“ и техния блус, трябва доста да се насилите, за да я харесате. Аз, за да не

драматизирам нещата, я приех и не ми пречеше особено.

Но бандата като цяло мрънкаше. „Мамка му!“, викаха всички, ко-

гато Мики ни натрисаше нещо от рода на *Ten Little Indians*.
Водехме

донякъде двойствен живот, тъй като се бяхме запътили в
свършено раз-

лична посока и публиката на живите ни изпълнения възторжено
възпри-

емаше нашите търсения. Аз се отнасях с респект към Мики, но
започнах

да осъзнавам, че с неща като *Ten Little Indians* просто се
самоубивахме.

Бяхме отлична, даже страхотна група и щяхме да станем далеч
по-добри,

ако не ни спъваха множество независещи от нас обстоятелства.

***Glimpses* е едно от определено интересните парчета в албума.**

ПЕЙДЖ: Беше замислено като начин да вмъкна лък и
предварително

записани ефекти в изпълнението. Идеята като че ли ми хрумна
от един

стереозапис от детството ми, в който то имаше различни ефекти,
като на-

пример профучаване на влакове и прочие. Успях да монтирам
лента с

подобни звуци, както и шума от един ферибот, излизащ от дока.
Тъй че

разполагах със запис на един куп щуротии, които то вървяха заедно
с на-

шето изпълнение на *Glimpses* на сцената.

На живо резултатът беше зашеметяващ. Просто къртеше. Едно от

многого авангардни неща, които то правехме на сцената. Супер яко.
Още

си пазя лентата!

53

Знаеш ли, че например [легендарният мениджър на „Ролинг Стоунс“] Иън Стюарт свиреше на пиано в *Little Games*? Аз го поканих да

дойде с нас. Стю беше феноменален изпълнител, но почти няма запазени

записи. Помолихме го да свири на *Drinking Muddy Waters*, а той отвъ-

рна: „Само че ще си свиря както зная.“ И се представи великолепно; без

репетиции, от раз.

За да разбереш как изглеждаха нещата по онова време, ще ти разкажа

как се записваха албумите. Влизаш, изсвирваш първото парче и чуваш

безизразен глас: „Следващото.“ Значи... ние надъхани, развълнувани,

мъкнем и Стю до студиото, а те, говедата, карат на конвейер. „Следва-

щото!“ Помня, че трябваше да наслагвам китара за втори път, тъй като

имаше разлики в моно- и стереозвученето. Смятай – соло китарата!

За да съм справедлив към Мики, ще кажа, че човекът беше свикнал

да работи по този начин, защото му беше донесъл успех, и то не какъв да

е. Просто в конкретния случай ние, „Ярдбърдс“, не бяхме на мястото си.

Нямам нищо против човека, само казвам, че за хора като нас, летящи из

облаците, работата с него беше сериозно изпитание.

**Какво беше да работиш с барабанист като Джим Маккарти?
Той е**

**участвал в написването на много песни, кое то е малко
необичайно**

за музикант с неговата професия?

ПЕЙДЖ: Да, така е. С удоволствие работехме заедно. Впрочем всички

ми харесваха. До встъпването ми в „Ярдбърдс“ не знаех, че пише тек-

стове; мислех, че са дело единствено на Кийт. Но Джим написа доста

текстове. Например за *Tinker Tailor* имах само рефрен и се чудех какво

да правя, и той набързо измисли думите.

**Твоите звънящи китарни партии и олюляващи се в простран-
ството акорди са своеобразни предшественици на „Песента
остава**

същата“.

ПЕЙДЖ: Възможно е, с тази уговорка, че имах две или три демовер-

сии, всяка с различно звучене на китарата. Смешното е, че представих

на Мики най-евтината и най-сладникавата. Казах, че се самоубивахме с

правех съвсем умишлено. Сигурно по навик от дългите години в студи-

ото, където си принуден да се съобразяваш с всякакви прищевки и да се

нагаждаш към нерядко пошлия вкус на клиентите си.

Да поговорим малко за живите ви изпълнения. Чувал съм най-

различни неофициални записи и знам, че на тях се представяте

като доста по-тежка и динамична банда в сравнение с образа ви,

познат от студиото.

ПЕЙДЖ: Като китарист за мен беше огромно удоволствие да свиря с

групата. Изминахме доста път от времето на първото ми изпълнение с

тях в Америка – кое то се случи в Дейтън, щата Охайо, в един универ-

сален магазин! Винаги, когато стоях с китарата до Джеф, се чувствах

щастлив и творчески освободен. Той напусна, а аз продължих с група-

та, развивайки се все повече и повече. „Ярдбърдс“ имаха няколко пес-

ни, кои то изискваха дълги импровизации – като *I'm a Man* и *Smokestack Lightning*, и аз използвах възможността да изпробвам редица от новите

си идеи. Благодарение на това след разпадането на „Ярдбърдс“, когато

дойде време да създам „Цепелин“, аз вече имах не идеи, а готови реше-

ния. Тъй като си бяха изцяло мое дело, беше напълно справедливо да

ги взема със себе си. Тъй че и двете – студийната работа и опитът от

„Ярдбърдс“ – послужиха отлично, когато ми потрябваха. Те станаха ос-

новата на „Цепелин“. Студиото ме научи на дисциплина и ме запозна с

невероятен брой стилове и направления, а „Ярдбърдс“ ми дадоха време

и възможност да развия идеите си.

Считаш ли, че нещата, гъмжащи от рифове – като *Think About It* и

***Drinkin Muddy Waters*, – звучат най-добре на огромни сцени и как**

тези ефекти повлияха на музиката, която впоследствие написа за

„Лед Цепелин“?

ПЕЙДЖ: Рифовете са ключов елемент в моята музика. Но те са ме ин-

тересували не като самоцел, а в контекста на цялостното ми творчество.

Да, свирили сме в страхотни зали. Студиото ми даде опит, но по отноше-

55

ние на живите изпълнения концертите с „Ярдбърдс“ ми дадоха възмож-

ности, каквито със, да речем, „Нийл Крисчън енд дъ Крусейдърс“ не бих

могъл и да сънувам.

Как се почувства след разпадането на „Ярдбърдс“?

ПЕЙДЖ: Когато Кийт и Джим обявиха, че си тръгват, бях разочаро-

ван, тъй като знаех, че нещата, кои то правим, са добри. Вярно, съвсем

различни от това, кое то „Ярдбърдс“ са правили с Ерик или Джеф, но

добри – даже много добри.

Живите изпълнения вървяха отлично и публиката ни приемаше по-

ложително. Разбира се, бяхме почти езотерична и тъндърграунд група, но

правехме качествена музика. Работата ни намираше все по-широк при-

ем, кое то според мен беше знак, че вървим в правилна посока. Може

би трябваше да направим един наистина хубав албум. Вярвах в себе си

и останалите, но сътрудничеството с Мики не беше особено здравос-

ловно за групата. Нямам ясна представа как се стигна до този печален

край; предполагам, че на всички им беше писнало. Златните години на

„Ярдбърдс“ бяха свършили.

56

МУЗИКАЛНА ИНТЕРЛЮДИЯ

„ЯРДБЪРДС“

ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА КРИС ДРЕЙ

57

**ТОЙ Е ЕДИН ОТ МАЛКОТО КИТАРИСТИ В СВЕТА, КОИ ТО
МОГАТ ДА**

**СЕ ПОХВАЛЯТ, ЧЕ СА СВИРИЛИ С ЕРИК КЛЕПТЪН, ДЖЕФ БЕК
И**

**ДЖИМИ ПЕЙДЖ. В ПРОДЪЛЖЕНИЕ НА ПЕТ ГОДИНИ КРИС
ДРЕЙ**

**Е БИЛ НЕВИДИМИЯТ ГРЪБНАК НА „ЯРДБЪРДС“ И Е БИЛ
СВИДЕТЕЛ**

НА ВСИЧКИ ВЪЗХОДИ И ПАДЕНИЯ НА ГРУПАТА.

Крис Дрей, ритъм китарист и понякога басист на „Ярдбърдс“, с усмивка описва себе си като „воайор“. Кое то до голяма степен е и истина. Като участник в групата той е на втори план, ръмжейки с яките си, хапливи акорди към солата, с кои то Ерик Клептън, Джеф Бек

и Джими Пейдж обират овациите на публиката.

По време на дългия си стаж с „Ярдбърдс“ Дрей е видял много. Бил е

свидетел как групата с космическа скорост излита от малките и задушни

клубове, упътвайки се към все по-големи сцени и събития. Видял е как в

бандата идват и си отиват хора, понякога завинаги. Видял е усилията на

Джими Пейдж да спаси групата, преди с кристална яснота да прозре, че

единственото спасение е създаването на нова група – „Лед Цепелин“. В

следващите страници ще се запознаем с неговите спомени.

КРИС ДРЕЙ: През шейсетте Англия живееше в черно-бял свят. Сянка-

та на Втората световна все още се усещаше, но беше започнал и бейби

бумът и ние бяхме част от едно ново поколение, кое то не познаваше вой-

ната и негодите Ж. Гледахме на света без страх и искахме да преобразим

културния пейзаж от основите му. Времето беше златна ера за мода, ди-

58

зайн, музика, архитектура и фотография. Не го казвам от сантиментал-

ност, вижте сами и ще се уверите в правотата на думите ми.

Явлението беше обусловено от много фактори, сред кои то британ-

ските художествени школи от шейсетте играеха съществена роля. Те

подтикваха младежта да гледа по нов начин на нещата. Имаше прекрас-

ни, либерални по дух учебни заведения, кои то привличаха като магнит

жадните за изкуство, непокорни млади творци като Кийт Релф, Джими

Пейдж, Ерик Клептън, Джон Ленън или Пийт Тауншенд. В тези места ни

учеха не толкова на изкуство, колкото на това да мислим.
Уроците, кои-

то попихме оттам, ни дадоха зашеметяващо чувство за свобода, а
когато

човек е млад, той не се страхува от нищо.

Ставайки музиканти, ние нямахме каквито и да било задръжки.
Дис-

торзии? Какво пречи. Честотно вибратор? Дай да опитаме. Дай да
тикнем

китарата в някоя мръсна кофа, може пък да звучи по-добре?
Мамка му,

искам да е като григориански хорал! Дай да надует звука докрай!
Газ на

темпо! Никой не смяташе да работи за вечността и
притесненията ни

бяха нулеви.

БРИТАНСКАТА МУЗИКАЛНА СЦЕНА в зората на шейсетте не
беше кой

знае колко забележителна. Индустрията ни натрапваше разни из-

мислени звезди, кои то се мъчеха да копират Елвис Пресли. Слад-

никави припеви, всичките еднотипни... без капка искреност.
Промяната

се случи, когато ние, една шепа хора, почти случайно се
натъкнахме на

американския блус. Това преобърна всичко.

Когато за пръв път чух Джими Рийд и Хаулин Уулф, бях като
замаян

в продължение на седмици. Не можех да спя. Казвах си: „Пречи
ли нещо

и ние да свирим по този начин?“ Дръзко, типично младежко

хрумване.

Тъй като повечето от британските блус музиканти бяхме от околността на Съри – в това число Пейдж, Клептън, Бек и „Ролинг Стоунс“, –

казвахме на шега, че сме от „Делтата на Съри“. Което беше смешно,

защото това беше ужасно заспал и благонравен район, на светлинни го-

дини от духа на американския Юг и делтата на Мисисипи.

59



В училището по изкуствата учих заедно с Топ Топъм, който то стана първият соло китарист на „Ярдбърдс“. Бащата на Топъм беше в търгов-

ския флот и му носеше плочи с блусове от Америка. Това бяха и първи-

те неща, на които то се опитахме да подражаваме. Не мина много време и

около нас се събраха единомишленици. Топ и аз започнахме да свирим

с барабаниста Джим Маккарти, а впоследствие се свързахме с вокали-

ста Кийт Релф и басиста Пол Самуел-Смит, кои то тогава свиреха в една

банда, наречена „Метрополитън Блус Бенд“ или нещо от този род, доста

скучно и отегчително.

Те нямаха барабанист, а ние – вокалист, така че най-логичното нещо беше да се съберем заедно. Скоро след като се сляхме, Топ на-

пусна групата и на негово място взехме едно запалено по блуса момче,

Ерик Клептън. Още със създаването си започнахме да привличаме тълпи

от ентузиазирани млади хора. За няколко седмици се превърнахме от

подгряваща група в основни изпълнители. Клубовете никнеха като гъби

след дъжд: „Кроудеди“, „Рики-Тик“... Всички разбраха, че в аренби има

пари и бъдеще. Почнаха да ни канят дори в „Маркий“, който то от години

беше типично джазово средище.

Свирили сме като основни изпълнители в „Сийн Клуб“, „Студио

51“, „Ил Пай Айлънд“... заведения, кои то току-що се бяха появили на

бял свят; сцената вреше и кипеше от събития. Големият ни пробив дойде,

когато „Бийтълс“ ни поканиха да свирим с тях на една серия от коледни

представления в „Хамърсмит Одеон“; нещо популярно по това време,

вид кабаретна програма със скетчове, редуващи се с музика.

По телевизията вървеше една дълга детска поредица, „Д-р Ху“,

в коя то имаше едни космати извън зем ни роботи, викаха им „Йети“, и

„Бийтълс“ бяха облечени като тях. Цирк, казвам ви. Но бяха велика гру-

па и ни дадоха възможност да се изявим пред голяма публика.

Имахме 10–15-минутни участия, на кои то изпълнявахме блусове

като *I Wish You Would* или *Good Morning Little School Girl*, кои то бяха

и наши сингли. За щастие или нещастие изпълненията ни се чуваха,

тъй като момичетата не пицяха така истерично, както на „Бийтълс“.

Излезеха ли те, ставаше страшно. Момичетата ги замеряха с какво ли

не, включително и твърди неща. Една вечер Джон Ленън дойде при

мен и ми показа буца въглен, увита като подарък с панделка; беше

го фраснала. „Мамка му, Крис – каза той, – повече няма да стъпя на

сцената!“ Мятаха и монети; помниш какви бяха тогавашните пари
–

огромни. Как болеше... не е истина. Музиката на „Бийтълс“ беше
опасна за живота, а и каква ти музика – нищо не се чуваше от
крясъ-

ците на публиката.

ХОРАТА КАЗВАТ: „Блазе ви, свирили сте с легенди.“ Само дето за-
бравят, че те по това време бяха в ембрионално състояние. Ерик
с дни дрънкаше някой елементарен риф, учеше се на пръстово
вибрато или просто позираше, за да изглежда по-нафукано с
китарата.

Славата му тепърва предстоеше. По време на концертите ни с
„Бийтълс“

се научи да докарва характерния си зашлепяващ звук, който то
впослед-

ствие се превърна в наше тайно оръжие. Джордж Харисън беше
голям

61

китарист, но тогава все още свиреше в онзи стил, който си бяха
измисли-

ли там, на север; тия, дето списваха и четяха „Мърси Бийт“.

Връщайки се на блуса, ще ти разкажа една история, която винаги
си

спомням с усмивка. Във Великобритания имаше една агенция,
наречена

„Национална джаз федерация“, която по линия на културния
обмен кане-

ше чернокожи американски изпълнители като Мъди Уотърс и
Сони Бой

Уилямсън, а те на свой ред наемаха местни поддържащи групи като нас.

Бяхме на няколко концерта със Сони Бой, който

то сигурно беше

прехвърлил петдесетте и имаше вид на дявол. По-скоро на питон. Дълъг,

грозен, с един топчест нос... Но как свиреше...! Лапнал една хармоника,

без ръце, свири, та се къса. Страхотен шоумен. Смучеше яко, носеше

си уиски в чантата; Кийт Релф го беше сгащил на местопрестъплението.

Като се напиеше – тоест винаги, – обичаше да се майтапи: будалкаше се

с нас, сменяше текстове, песни... какво ли не. Но ние бяхме железни и

изобщо не му се връзвахме.

Години по-късно Роби Робъртсън от „Бенд“ ми сподели, че като се върнал от турнето си в Англия, Сони му казал: „Бях там с едни момчета,

кои то ужасно искаха да свирят блус – и наистина свиреха ужасно!“

ПЕЧАЛНИЯТ ОПИТ от това турне ни наведе на мисълта, че блусът не

е за нас. Харесвахме го, но решихме да се огледаме и за друга

музика. Беше задължително, иначе нямаше да се задържим на

сцената. Точно тогава ни потърси един издател, който то ни донесе демоза-

пис на *For Your Love*.

Бяхме вече записали няколко сносни сингъла, но те прелетяха

съвсем безследно през националните класации. Разбрахме, че *For Your*

Love е страхотна песен и Ж направихме наистина интересен аранжимент.

Имаше бонгоси, контрабас, Брайън Огър на хамънд орган... какво ли

не. Много ясно си спомням записа; беше вълшебно преживяване, просто

наелектризиращо. Но Пол и Ерик се дърпаха по това време; бореха се за

надмощие. Ерик настояваше на своите блусове и не можа да се примири

с *For Your Love*, поради кое то напусна.

62

For Your Love ни изстреля като ракета към върховете на класациите, но нямаше соло китарист. Кое то си беше проблем, тъй като по това

време нямаше кой знае колко китаристи, да не говорим за майстори на

вибратото и прочие.

Единственият, който

то ни хрумна, беше Джими Пейдж. Знаехме,

че работи като студиен музикант и умее всичко, при това е страхотен

професионалист, поради кое то щеше да ни свърши отлична работа. Но

знаех ме и това, че студиото е сладко нещо и е трудно да измъкнеш

някой оттам. Какво, лошо ли му беше? Развиваше се като музикант, ра-

ботеше с първокласни имена като продуцентите Глен Джоунс и Мики

Мост... студийни музиканти като Биг Джим Съливан... Бяха легенди

по това време.

Джим ни отказа и ние се паникьосахме, но не се разсърдихме. Чо-

векът имаше право да следва своя път, учеше се. Това впрочем е едно

от качествата, кои то го направиха гениален продуцент: способността да

наб лю да ва и да се учи. Да вижда как се създават и нарушават правила.

Джим измина огромен път както в техническо, така и в художествено

отношение.

За щастие ни предложи Бек, който тогава свиреше в една група, на-

речена „Трайдънтс“. Чухме го да свири в „Ил Пай Айлънд“ и моментал-

но го харесахме.

Джеф беше мълчаливо момче. Говореше чрез китарата си, така об-

щувахме. Може би се чувстваше притеснен, тъй като беше нов в групата.

Групите, както знаеш, са странни общности. Хората в тях са си по-близки

от съпрузи. Имахме свой начин на общуване, свои шегички – повечето на-

следство от Ерик, ако мога така да се изразя. Джеф беше различен от

нас и малко груб; бил е автомонтьор в миналото. Помня, разказа ми как

някои го ядосали и той залял колата им с разтворител. А аз си помис-

лих: „Трябва и тук да направи същото; малко да поразмърда тия заспали

мозъци.“ Беше си особняк, но свиреше удивително.

Та пристигна с едно костюмче, най-обикновено, конфекция. А оби-

каляхме по турнета, снимаха ни по телевизията... просто се излагахме.

Аз, кой то бях свикнал да избирам дрехите на Ерик – страшно конте, каз-

вам ви, – получих задача да поизгупам новия. Заведох го на Карнаби

63

Стрийт, направихме му гъзарска прическа и му купихме малко ризки и

прочие.

Знаехме, че е гений, и никога не сме се съмнявали. За разлика от

Ерик, който беше традиционалист, Джеф постоянно експериментираше.

Можеше да докара каквото искаш – воя на куките, врява в курника, звук

на ситар... Просто кажи и – имаш го.

За *Roger The Engineer* например създадохме темата, записахме му-

зиката и извикахме Джеф да импровизира върху нея. Той преливаше от

идеи; нищо не го плашеше. Помня, в едно негово интервю прочетох, че

„Ярдбърдс“ го карали да изсмуква неща от пръстите си и това доста го

уморявало. Възможно е, но ние не го знаех ме. Имаше един прословут за-

пис на *Heart Full of Soul*, за който то бяхме довели свирачи на табла и ситар, но те тъй и не схванаха ритъма. Джеф домъкна един фъз бокс и работата

заспа, естествено.

Беше гений в създаването на музикални пейзажи. Ние не дооценявахме истинското му величие.

КИЙТ РЕЛФ, нашият вокалист, беше голям образ. Беше написал страхотни текстове и свиреше като дявол на хармоника. Никой не успя да го засенчи. Нито пък някой успя да докара рифовете му. Неговите вокални интерпретации на *Heart Full of Soul* и *For Your Love* бяха ослепителни. Да, имаше и по-силни певци като Робърт Планта, но Кийт беше истински артист и неповторима личност.

За жалост пиеше много и това го погуби. Някак си го предчувствах,

знаех, че ще си иде млад. Имаше тежка астма и от несгодите на турнетата

по времето на Ерик буквално загуби единия си бял дроб. Представете

си – певец и свирач на хармоника само с един бял дроб! На всичко отгоре

по това време няхахме добро озвучаване. Някакви колони и усилвател

„Вокс“, смешна работа. Бяха кошмар за пеене, а представи си за пеене и

хармоника едновременно!

Китаристите си имаха свои усилватели, пак „Вокс“, но те бяха чудо-

вища. Джеф беше суетен и искаше да се чува най-много; дънеше ги докрай,

за да личат ефектите му. Е, кой глас можеше да издържи на такова съревно-

вание? Милият Кийт, просто го издухваха. Оставаше без глас от напъване.

64

Знаеше, че го харесват, но не беше суетен дотам, че да си слага подпътники на дюкяна. Скоро потъна в сянката на Бек и неговата убий-

ствена китара.

ПОЛ САМУЕЛ-СМИТ беше почти пълна противоположност на Кийт и

Джеф – стегнат младеж, нямаше нищо рокерско. Много го мъчеха пътуванията. Лишения, мръсотия... такива бяха тогава турнетата. Хората, кои то дърпаха конците, особено в Америка, бяха основно

мутри. Помня, свирихме в един клуб заедно с „Ванила Фъдж“ в Лонг

Айлънд и ни представиха едни, просто страшни – два метра високи, кой

без ухо, кой със смачакана физиономия... убийци, казвам ти.

Нямаш представа какво сме виждали. Трябваше да свирим веднъж в

Уелс, в някаква си помийна яма, и промоутърът заявява: „Почвате в де-

сет и дрънкате, докато ви кажа.“ „Мамка му...“, чудим се ние.
Залата пу-

ста, никой няма! Свирим един час напразно... към единайсет
започват да

идват разни кифли. Гледат като отровени, мотаят се като мухи
без глави

и повръщат по стените. В единайсет и половина, изгонени от
кръчмите,

идват и юнаците. И... се почва бой. Ей така, просто за кеф.
Някакъв мята

стол и цапардосва един пред Ерик, право в десетката. Шурва
кръв, сякаш

са го заклали; мазало. Ерик изтупан, със своята „Телекастър“,
беличка,

чисто нова. Всичко в кръв, ние свирим, а аз му викам: „Давай,
после ще

се оправяме!“

Слава Богу, дойде полиция, а с нея и краят на мъките ни. После
разбрахме, че там се млатели по традиция всеки петък местните
типове.

Не че навсякъде е било така, но сме свирили без да подбираме: от
уни-

верситети, стадиони, театри и кина до клубове и клубчета с не
повече от

стотина души публика.

Пол се мръщеше и в крайна сметка напусна групата. Беше си
малко

сноб, низшите класи го отвращаваха. Помня как се оживи, като ни
по-

каниха да свирим на майския бал в Кеймбриджкия университет –
много

престижно, скъпарско място. Канеха само най-известни изпълнители.

Малко сковано беше, но посрещането ни беше приказно: пиене на корем,

ядене... Кийт смучеше яко тогава и отначало дори се засрами от себе си.

Цялата атмосфера беше толкова снобска и изкуствена... най-изисканите

65

среди на Англия. Тия хора дори не знаеха да танцуват, клатеха се като

роботи, жалка работа.

Кийт се надрънка здравата. Докато чакахме зад кулисите, той и

Греъм Наш от „Холис“, кои то също бяха поканени, почнаха да се правят

на каратисти; чупеха табли. Първо една, после друга... Общо пет. В ре-

зултат на кое то той си изпотроши пръстите. Беше така пиан, че изобщо

не го усети. По време на последното ни излизане трябваше да го вържем

за микрофона, за да стои изправен. Изобщо не можеше да пее, само

пърдеше. Ужас, казвам ти. И ако щеш вярвай, точно тогава Джеф беше

довел и Джим. Ние умряхме от срам, но той беше във възторг. Било най-

якото му прекарване.

За разлика от него Пол беше вбесен. Каза ни „сбогом“ и ето ти пак

проблем: трябваше да му търсим заместник в групата.
Предложихме от-

ново на Джими и този път моментът се оказа подходящ. Може да се каже,

че присъединяването му към нас беше логично и очаквано.
„Ярдбърдс“

беше мечта за всеки китарист. Никоя друга група не можеше да предо-

стави такава възможност за творческо развитие. Джими беше отегчен от

студийната работа и прие с възторг предложението ни. Беше готов на

всичко, дори да стане басист. Друго си беше да свириш навън, на сцена.

Той беше умно момче и схвана, че бъдещето е на живите изпълнения, а

нас вече ни канеха навсякъде.

И ето ни пак в комплект, с двама водещи китаристи – банда мечта,

поне на теория; „Олмън Брадърс“ в аванс и в британско изпълнение.

Но не стана. Егото на Джими беше огромно. Джеф беше същият като

него – жаден за слава, нямаше никакво намерение да дели мястото си със

съперници. Джими беше реална заплаха за трона му.

В началото нещата като че ли потръгнаха. В един от любимите ми

сингли, *Happenings Ten Years Time Ago*, се вижда как би могло да изглеж-

да всичко, ако не беше тяхното съперничество. Парчето е свършена две

и половина минутна рок опера.

В крайна сметка Джеф поотстъпи, но с нежелание. Аз не му бях конкурент на сцената, напротив, допълвах го. Но когато се появи Джими

с неговата енергия и талант, Джеф се почувства застрашен. Джими беше

вулкан от енергия.

66

Джеф според мен напусна поради множество причини. Най-вече заради конкуренцията на Джим и изтощителните турнета. Саймън

Нейпиър-Бел, нашият мениджър, ни беше натирил на една кошмарна

серия от концерти с Дик Кларк, по време на която то се влачехме из Ща-

тите с раздрънкани междуградски автобуси и бяхме грохнали. Просто

не издър жах ме. Джеф се вкисна, счупи една китара и си вдигна чукове-

те. А ние останахме четирима. Джими като професионалист каза, че сме

длъжни да спазим договора, свири като за двама и спаси групата.

За мен това беше един от най-хубавите периоди в работата ми с бан-

дата. Първите години бяха вълнуващи, но към седмото ни американско

турне нещата забуксуваха. Точно тогава се появи Джими, аз се върнах

на баса и свиренето отново започна да ми доставя удоволствие. За жа-

лост за Кийт и Джими нещата тръгнаха в противоположното направление-

ние. Шмъркаха наркотици и отсъстваха от репетиции.

Като квартет групата се раздели на два лагера. Джим Маккарти и

Кийт пътуваха с тяхната „Мини Купър“, а ние с Джими – с моята. Джи-

ми нямаше книжка, тъй че го возех аз, но обичах да карам и не ми пре-

чеше. Моето „Мини“ беше модел S, леко като перце и свръхмоторизи-

рано. Проста кола, но как бягаше...! Нямаше магистрали по това време

и нощем, след участия, се дрънкахме с часове по криви и малки пътища.

Милият Джими, за малко не го убих. Карам си аз с мръсна газ и гледам –

едно магаре! Точно пред мен на пътя; как се разминах, и аз не зная. Джи-

ми хъркаше. Още не съм му казал, но щеше да стане страшно, мамка му.

Той, седнеше ли в колата – заспиваше; а аз карах като луд, за да си удря

главата на завоите и да се събуди, за да ми прави компания; газ, спирач-

ки – събуждах го.

За жалост *Little Games*, албумът, който то направихме с Джими, беше

второстепенен проект за продуцента ни Мики Мост и не успя да предста-

ви търсенията на групата. Мики беше търгаш и изобщо не ни разбираше.

Помня, имаше едно чекмедже, пълно с демозаписи; с него не направихме

нищо хубаво освен *Little Games*, и то донякъде.

Той беше много успешен продуцент, но искаше темата да е готова в

десет сутринта, да хапнем в дванайсет и до пет да насложим вокалите, след

кое то бяхме свободни да се прибираме. Албумите изобщо не го интересу-

ваха. Каза: „Щом искате – може, но между другото.“ Имахме късмет, че

67

Джими разбираше от записи; иначе нямаше да се справим в тези условия.

Албумът беше създаден и записан от нас и за мен и е най-доброто от ерата

на Мики Мост. Куца на места... на други е страхотен... но като цяло е из-

преварил времето си. Култова музика. Подобно на *Happenings Ten Years Time Again*, едва по-късно се оцени от публиката.

Джим беше умно копеле. Още с „Ярдбърдс“ разбра, че времето на синглите е отминало. Хората искаха албуми, за да почувстват духа на

групата. По-късно, с „Лед Цепелин“, той изцяло доказва правотата на

вижданията си.

Не съм от хората, кои то съжеляват за нещо, но щеше да е хубаво

да продължим с „Ярдбърдс“. Беше ми приятно да работя с Джими, а и

бяхме страхотна група. Растяхме, тежахме на мястото си и се

развивахме

в творческо отношение. Джими вдъхна живот на бандата. Но на двама

вече им беше писнало. Искаха да свирят оная водниста, ню ейдж музика;

боза според мен, но те я харесваха. По време на последното ни турне

един адвокат ни връчи заявленията им за напускане. „Чао, благодарим

за вниманието.“

Джими бе огорчен, но си тръгна с осемнайсетмесечен опит и страхотни идеи за бъдещето. А аз бях уморен. Свирих с бандата от петнай-

сетгодишен и я напуснах на двайсет и една; целият ми съзнателен живот

беше минал с „Ярдбърдс“. Другата ми любов освен музиката беше фото-

графията. Бях още съвсем млад и не знаех какво да правя, но ми беше

писнало да завися от наркомани и пияници. Не издържах повече. Фото-

графията беше чудесен начин да започна живота си на чисто.

Знаех, че Джими иска да продължи с музика, а „Ярдбърдс“ имаха

договорни ангажименти в Скандинавия, кои то трябваше да бъдат изпъл-

нени. Джими реши да сформира група и продължи с турнетата. Питър,

Джими и аз се отбихме до Бирмингам, за да чуем и видим Робърт Планта.

Той тогава пееше с вече известния Джон Бонъм и смешното бе, че

оти-

дох ме за Планта, а пожелахме да вземем Бонъм; за Робърт, който то по това

време беше доста откачен, не бяхме сигурни.

Джон Пол Джоунс беше голям басист, вадеше страшен звук. Ползва-

ше „Фендер Джаз“ и един от първите „Ампеги“, докато нашите усилвате-

ли бяха „Риволи“ и звучаха малко завалено. Той изкарваше силен, бистър

и съвършен звук; беше като роден за „Цепелин“. Джими успя да намери

68

чудесни хора; с тях проби, като и с опита и идеите си от „Ярдбърдс“.

Помня първата им съвместна репетиция, свиреха *Train Kept Rollin* или

нещо от този род... сработиха се на секундата. Слава Богу, щяха да ми-

нат и без мен. Беше огромно облекчение. Бях на двайсет и една и имах

едва 300 долара в банката. Но бях щастлив. Животът беше пред мен, бях

свободен и можех да се прехранвам с фотография.

Скоро след това се преместих да работя в Ню Йорк и единственият човек, който то ме позна, беше един куриер, дошъл да достави нещо в

студиото ми. То беше на Пето авеню, момчето влезе с всичките си прат-

ки и пликосе и докато снимах, ме запита: „Ти... не си ли Крис

Дрей от

„Ярдбърдс“?“ Никой в новия ми живот не знаеше, че съм музикант; не

бях го споделял с никого.

Бях толкова травмиран от раздялата, че години наред не понасях музика. Избягах в Ню Йорк, а Джими направи „Цепелин“ и кариерата

им беше зашеметяваща. Покани ме да снимам обложката на първия им

албум; за двайсет и една гвинеи – около двайсет и два паунда. Имаше ми

доверие, винаги го изкарвах хубаво.

Един ден, докато живеех с жена си в Бруклин, ми позвъни Питър

Грант и каза, че групата щяла да свири в „Медисън Скуеър Гардън“;

можело да намина. Зарадвах се. Беше ми домъчняло за тези мутри...

срещнахме се на паркинга и те ме замъкнаха в гримьорната. Бяха ужас-

но мили, отнасяха се към мен с някакво благоговение. Няма да забравя

как в един момент Джими се обърна към мен и каза: „Идвай с нас, тази

вечер ще свирим заедно.“ Помня, откриха концерта с *Whole Lotta Love*.

Вървах по бетонния под зад кулисите, а той буквално се тресеше под

краката ми; сградата щеше да се взриви, страшна работа. Най-великият

звук, който съм чувал през живота си. Толкова бях покъртен, че

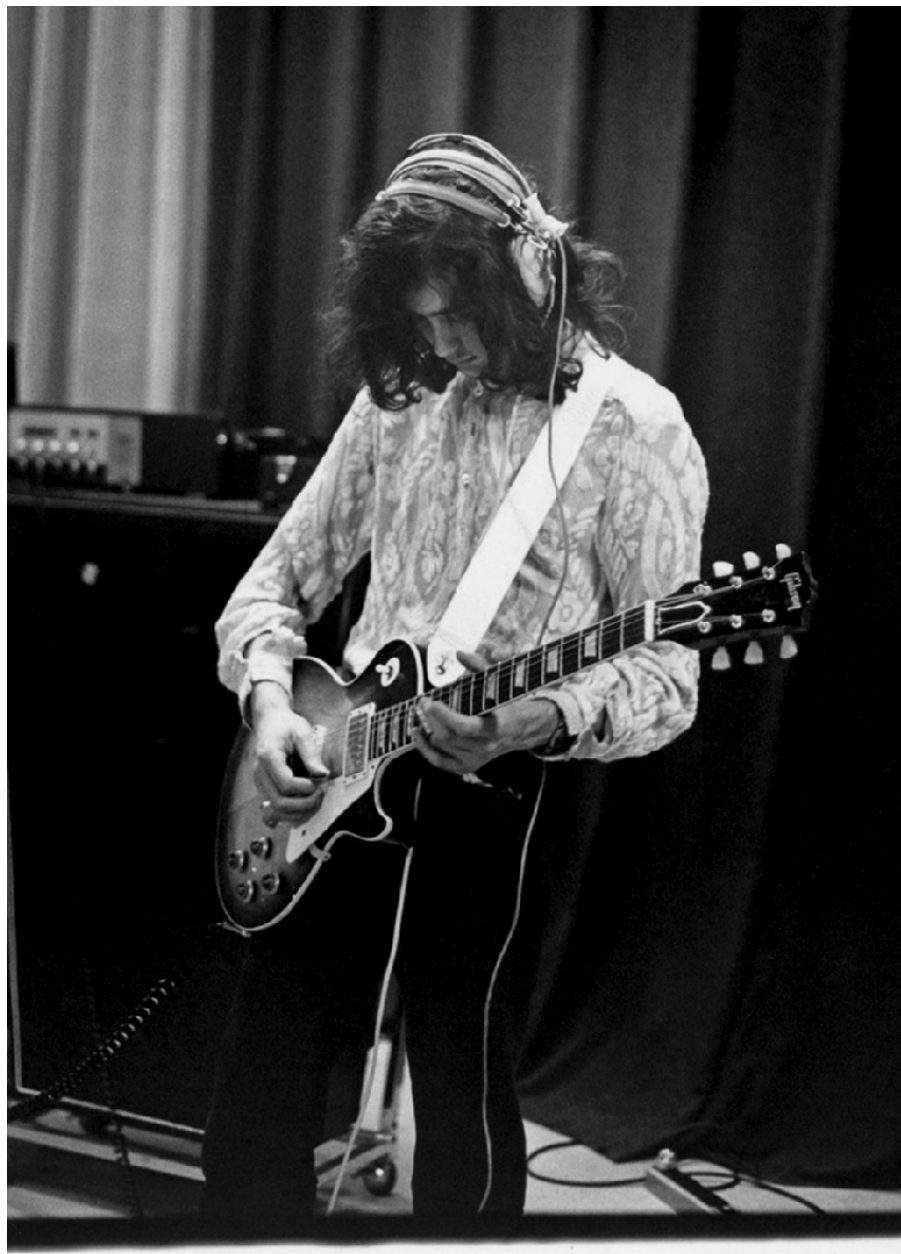
просто

не бях на себе си.

Докато свирех с „Ярдбърдс“, сме събирали най-много около пет хи-

ляди човека. Тук бяха двайсет и пет – трийсет хиляди. След няколкото

години монашески живот тази нощ беше като откровение.



70

~ ~ ~

4

Пейдж напуска „Ярдбърдс“, създава „Лед Цепелин“

и записва първите им два албума

71

72

„НИКАКВИ ВОЛНОСТИ,

ДЪРЖАХ ГИ ИЗКЪСО...“

МЕЖДУ ПРОЛЕТТА И ЛЯТОТО на 1968-а Джими Пейдж се оттегля в

преустройства си викториански шлеп на река Темза с цел да

обмисли следващите си ходове. Няма защо да се ронят сълзи;

сцената ври и кипи, а Пейдж е наясно с плановете и желанията си.

Дългите турнета са дали на китариста ясна представа за промене-

нящите се вкусове на американската публика. „Знаех, че има огромен

тъндърграунд, който то презира синглите“ – спомня си Пейдж. – В края на

шейсетте, американското УКВ радио беше свободна територия и върте-

ше цели албуми, включително и на по-експериментални банди като

„Ярдбърдс“, „Крийм“ и „Трафик“, а аз имах какво да предложа на този

вид публика.“

Идеалната банда според китариста трябва да съчетава „блус, хард рок

и акустична музика, увенчани с тежки сола, кои то се помнят завинаги“.

С невероятен късмет Пейдж попада на хора, кои то реализират и надхвърлят амбициозните му планове. Джон Пол Джоунс, един от най-

добрите студийни басисти на Англия, отегчен – както някога Пейдж – от

сивото си ежедневие, му предлага да заработят заедно. Познавайки уни-

версалния му талант, Джими без колебание приема предложението.

Вокалистът Робърт Планта, препоръчан от приятеля на Пейдж, пе-
веца Тери Рийд, е следващата забележителна находка. Планта със
своето

лътвско излъчване е роден за солист, а вулканичният му,
мъжествен глас е

73

в състояние да изпълни всичко – от най-похотливия блус до най-
нежната

балада.

Но вероятно най-голямото откритие е барабанистът Джон Бонъм,
колега на Планта от предишни групи. Пейдж търси енергичен
барабанист,

но Бонъм надхвърля всичките му очаквания. „Блъскаше
нечовешки.

Беше супермен!“

Уверен в успеха, Пейдж решава сам да продуцира записите и да
ги

предлага на платежоспособни ценители. Квартетът с вече
официалното

име „Лед Цепелин“ се събира с студио „Олимпик“ в Лондон и прави

първия си запис през ноември 1968 година. Предшестван от едва някол-

ко седмици репетиции и едно кратко турне в Скандинавия, триумфалният

дебютен албум отнема едва 30 часа труд и смехотворните 1700 паунда.

Въпреки малкото време бандата, точно според прогнозите на Пейдж,

успява да създаде разкошен спектър от „светлини и сенки“. От зловещо-

то *Dazed and Confused*, през лековатото *Babe I'm Gonna Leave You*, до

пъргавото като живак *Communication Breakdown*: силата, пъстротата и

въображението на „Цепелин“ са неоспорими и внушителни.

Логично в центъра на този успех са Пейдж и неговият революци-

онен начин на свирене. Дългите години, минали по клубове, студиа и

джемсесии с най-добрите музиканти на Великобритания, както и стажът

в „Ярдбърдс“ са се увенчали с виртуозен музикален почерк, сливащ сила

и нежност в едно неповторимо съчетание. В много отношения дебютният

албум на „Лед Цепелин“ категорично доказва, че Джими е ненадмината

величина на рок сцената. Психеделичен – като в *How Many More Times*, блусар – като в *You Shook Me*, майстор на акустичната китара в духа на

избуялата тогава носталгия по фолклорния звук – като в *Black Mountain Side*, той е истински пророк в областта на рок музиката.

В шедьовъра на албума, парчето *Dazed and Confused*, Пейдж създава зловещ, но величав звуков свят, извлечен с лък от струните на китара-

та. Написана още по времето на „Ярдбърдс“, драматичната композиция

дава възможност на новата група да блесне в цялото си инструментално

величие. Басът на Джон Пол Джоунс се промъква, коварен като сянка,

ударните на Бонъм избухват като поредица от малки вулкани, а вокалът

74

на Робърт Планта е отчаян стон, смесващ страдание и екстаз в една без-

умна и разтърсваща комбинация.

Чудото обаче е партията на Пейдж. Записана почти наведнъж – с не-

говия „Телекастър“, един усилвател „Вокс“, дисторшън „Тонбендър“ на

Роджър Майер, уа-уа педал и цигулков лък, – тя е цял оркестър от извън-

зем ни текстури и зловещи звукови внушения. Тази титанична компози-

ция се превръща в запазена марка на Джими и крайгълен камък на вся-

ко от живите представления на „Цепелин“ до 1975 година, служейки като

трамплин за траещи повече от двацет минути импровизации на сцената.

Дебютният албум на „Лед Цепелин“ показва, че Джими е продуцент,

с когото трябва да се съобразяват. Освен виртуозен китарист, компо-

зитор и майстор на зашеметяващи ефекти като ехото в *You Shook Me*, Пейдж е човек, който умее да извлече най-доброто от една музикална

формация, и то по бърз и дисциплиниран начин.

След края на работата по албума Джими се свързва с бившия мениджър на „Ярдбърдс“ Питър Грант и му възлага търговската част от

дейността на бандата. Ползвайки за стръв славното минало на Пейдж

като китарист на „Ярдбърдс“, безмилостният Грант урежда петгодишен

договор с „Атлантик Рекърдс“. Той дава на групата пълен творчески

контрол – възможност да продуцира сама, без каквито и да било условия

от страна на звукозаписната компания. „Цепелин“ имат право да кон-

тролират всичко – оформление на обложки, печатна реклама, връзки с

обществеността... цялостния медиен образ на бандата.

Покойният вече Ахмет Ертегюн, шеф на „Атлантик Рекърдс“, казва

в едно интервю, дадено години по-късно за списание „Пийпъл“: „Кита-

ристите от неговото поколение бяха най-великите в историята на рока, а

Джими Пейдж беше най-необикновеният сред тях. Имаше неповторим,

вълшебен стил.“

На 12 януари 1969 година излиза албумът „Лед Цепелин“. Включва се в американските класации под номер 99 и успява да се изкачи до

десета позиция, но се запомня с това, че остава в играта в продължение

на 73 последователни седмици: забележително постижение за дебютна

група, при това рекламирана единствено от мълвата в клубните среди,

излъч ва ния на ъндърграунд радиостанции и изпъл нения на живо. Нито е

75

даван пилотен сингъл в някое от двайсетте най-влиятелни радиа от онова

време, нито пък се е разчитало на подкрепа от специализираната преса,

коя то реагира стреснато на светкавичния успех на бандата.

И тук, както и в други случаи, Пейдж се оказва пророк: силата на американското УКВ радио е внушителна.

СЛЕД ЗАШЕМЕТЯВАЩИЯ УСПЕХ на своя първи албум „Лед Цепелин“ се

изправят пред една интересна дилема. Дали да го промотират с нови и

продължителни турнета, или да се върнат в студиото и да запишат втора

плоча, използвайки инерцията от първата? За Джими Пейдж и мениджъ-

ра Питър Грант отговорът е колкото дързък, толкова и очевиден: и двете.

Въпреки че решението да записват по време на турне е доста необи-

чайно, то съвсем не е лишено от логика. По общо мнение именно неве-

роятните живи изпълнения на „Цепелин“ извеждат в космическа орбита

първия албум на групата.

„Лед Цепелин“ се появява на бял свят във време, в кое то хипарското

движение е в разцвет и залите са задръстени от рошави, но посредствени

банди със скромно или направо липсващо сценично присъствие. „Це-

пелин“ избухва на музикалния небосклон като ярък метеор и заслепява

публиката. Групата изглежда добре, звучи добре и се развива стреми-

телно. В момент, в който то почти никой не обръща внимание на цялостния

художествен ефект, Пейдж и неговите сподвижници наелектризират ау-

диторията със своите динамични и адски целенасочени изпълнения.

„Първата среща с „Лед Цепелин“ ме остави с отворена уста – споделя

пред списание „Класик Рок“ вокалистът на „Ху“ Роджър Долтри. – Едни

от първите им американски турнета бяха с нас, участваха като подкрепяща

група. Седях отстрани на сцената, гледах първото им изпълнение и бях

зашеметен. Знаех ги, разбира се, отпреди, а Джими Пейдж беше участвал

[като студиен музикант] в първия ни сингъл. Бяха като „Крийм“, но с мно-

го повече тежест и присъствие. Джек Брус от „Крийм“ беше наистина

добър джаз и блус певец, но Робърт го слагаше в джоба си.

В началото на нашата история свирехме често с Хендрикс и „Крийм“,

едно страшно трио. Бяхме добри, но „Цепелин“ ни издигнаха на съвсем

76

друго равнище. Имаха мощ, присъствие. Просто взривиха вече износе-

ната и позаспала сцена. Даже Хендрикс се чувстваше уморен и поглеж-

даше към джаза. „Цепелин“ вдъхна отново живот на рока.“

Създаването и записването на песни по време на турне се оказва

трудна работа, но Пейдж и останалите са твърдо решени да успеят.

Амбицията и творческият потенциал на участниците в квартета се сли-

ват в името на голямата обща цел: вторият албум да надмине първия.

„Твърде много групи лежаха на стари лаври и вторите им албуми бяха

разочароващи – споделя Пейдж пред биографа на „Лед Цепелин“ Ричи

Йорк. – Искях всеки наш албум да е стъпка напред – иначе какъв беше

смисълът?“

Може да се каже, че „Лед Цепелин II“ не е стъпка, а скок напред.
С

волята и жертвоготовността на олимпийци Пейдж и
сподвижниците му

правят чудеса, за да завършат както турнето, така и записа в
предвиде-

ните срокове. Въпреки че е записван и миксиран в множество
различни

студиа – в Лондон, Ню Йорк, Мемфис, Лос Анджелис и Ванкувър –
в

течение на цялата 1969 година, албумът звучи монолитно и
разтърсващо.

Той е точно това, кое то Пейдж си поставя за цел: консолидация
на най-

добрите идеи от първото издание, с достатъчно нови хрумвания,
кои то

да покажат пътя на групата към нови и непознати върхове –
видно от

парчета като яркото *What Is and What Should Never Be* или
експлозивно-

то *Whole Lotta Love*.

Както и първия, вторият албум на бандата прелива от ентузиазъм
и откривателска енергия. Но има и някои съществени разлики. По
вре-

ме на турнето Джими пенсионира стария си „Телекастър“ и
засвирва на

една „Гибсън Лес Пол Стандарт“, коя то купува от китариста на
„Джеймс

Ганг“ Джо Уолш.

„Бях я харесал отдавна – споделя Пейдж. – Джо Уолш каза, че е като

направена за мен. Беше прав! Тя се превърна в моя съпруга и любовни-

ца; без да плащам издръжки, представяте ли си!“ Пейдж сменя и усилва-

телите, залагайки на новите 100-ватови модели на „Маршал“. По-късно,

през 1998 година, отбелязва: „Бяха железни! Цял живот съм проклинал

усилватели – гръмнали, изгорели... какво ли не. Тия бяха отлични за

път – нямаха разваляне!“

77

Новата китара и усилвател дават плътния, мощен звук на гръмоте-

вичната *Heartbreaker*, пълна с рифове и главозамайващи като темпо и

сложност сола, кои то се превръщат в основно оръжие на Пейдж по вре-

ме на концертите.

Друга ярка звезда от втория албум е епичната *Lemon Song*, записана

през май в „Мистик Студиос“ в Холивуд, по време на второто амери-

канско турне на групата. Въпреки че кънти, сякаш идва от катедрала, пе-

сента е записана в малко и тясно студио. „Помещението беше с дървени

стени и даваше множество отражения – казва Пейдж. – Ричи Вальнс и

Боби Фулър също са записвали в него. Влязохме и го взривихме с кита-

рите си.“

„Гледах „Цепелин“ през лятото, между първия и втория им албум –

спомня си китаристът на „Кис“ Пол Стенли. – Най-великата банда, коя то

бях слушал в живота си. Помня, на излизане от залата двамата с приятеля

ми се спогледахме и си рекохме: „Нямам думи!“ Всичко необходимо за

един рок концерт, споено в съвършена хармония. Секси, безмилостно и

плашещо.“

Подобно на предшественика си „Лед Цепелин II“ попада право в

целта. Сваля *Abbey Road* на „Бийтълс“ от върха на американските кла-

сации и триумфира в продължение на седем седмици, преди да бъде де-

трониран от фолк рок класиката на Саймън и Гарфънкъл *Bridge Over*

Troubled Water.

Счита се, че хевиметълът изкристализира като стил именно с първи-

те два албума на „Цепелин“. Вярно, но слабо казано. „Лед Цепелин“ I и

II поставят началото на нова музикална ера, слагайки траен отпечатък

върху стиловете след тях, в това число и модерния рок и поп или хип-

хопа.

В повечето албуми отпреди епохата на „Цепелин“ ударните имат най-вече поддържаща роля. В много от записите от шейсетте бас бара-

банът, а и цялата ударна секция са само блед фон на композициите. Ня-

кои го отдават на недостатъци на тогавашната звукозаписна технология,

други – на некомпетентност на студийния персонал, но най-простото

обяснение е свързано с общоприетия вкус на времето. Пейдж, търсейки

силен и запомнящ се звук, променя статуквото.

78

Резултатите от неговите експерименти са толкова внушителни, че той в спомените си определя солата на барабаниста Джон Бонъм–Бонзо

като най-големия продуцентски и звукозаписен успех в кариерата си.

Мощта на ударните в „Лед Цепелин II“ е направо смазваща. Малки-

ят барабан трещи гръмовно в *Whole Lotta Love*, а бас барабанът препуска

като табун коне в *Heartbreaker* и повечето от останалите парчета в пло-

чата. В „Цепелин II“ Бонъм е всичко друго, но не и обикновен метроном

на изпълненията. Той е на равна нога с вокалите и китарите, а в инстру-

ментала *Moby Dick* Пейдж го превръща в звезда и център на

музикалната

феерия.

„Цепелин II“ открива нови хоризонти пред популярната музика:

път, от който няма връщане. Пейдж и Бонъм отварят кутията на Пандора

за ударните секции и ролята на барабаните в звуковото пространство

расте като гъба от атомна експлозия. От бомбастичните пауър балади,

през невротичния хип-хоп до гръмовния траш на „Металика“ – цялата

музикална гилдия дължи огромен поклон пред Пейдж и неговия пионер-

ски принос в създаването на модерния перкусионен пейзаж и ритмика.

79

РАЗГОВОР № 4

ОЩЕ ОТ САМОТО НАЧАЛО УСПЯВАШ

ДА ПРЕНЕСЕШ НЕВЕРОЯТНАТА ДИНАМИКА

ОТ ЖИВИТЕ ИЗПЪЛНЕНИЯ НА „ЦЕПЕЛИН“

И В СТУДИЙНИТЕ ЗАПИСИ.

КАКВА Е ТАЙНАТА ТИ?

80

ПЕЙДЖ: Работата е малко странна. Днес групите се чудят как да пресъз-

да дат записите си на сцената; тогава беше обратното.

Мисля, че успех, тъй като записах ударните на Бонъм като равно-

правен инструмент, и то в добро акустично окръжение.
Барабаните бяха

важни, тъй като представляваха гръбнакът на музиката ни. И се наложи

доста да се потрудя над разположението на микрофоните. С човек като

Бонъм нямаше от какво да се боя; знаех, че ще спечелим битката.

Излиза, че начинът да се предаде динамиката на живото изпъл-

нение е като се улови естественото звучене на инструментите.

ПЕЙДЖ: О, със сигурност. Инструментите трябва да звучат добре и без

изкуствено подравняване. Всичко трябва да дойде от правилното разпо-

ложение на микрофоните. Естественото преливане на звука от отделните

инструменти дава усещане за пространство и дълбочина. Почнеш ли да го

чистиш, записът става сух. Губиш това естествено хало, кое то се създава

при взаимодействието на инструментите. Можеш да го компенсираш с до-

бавяне на изкуствена реверберация, но резултатът никога не е така добър.

Това особено важи за блуса. Свиренето на блус не е кой знае каква

философия; единственото необходимо условие е наличието на за-

творено пространство. Каква интимност може да създадеш, сви-

рейки по площадите?

ПЕЙДЖ: Именно. И тук е най-голямата разлика между записите от пет-

десетте и шейсетте: всичко изведнъж стана по-естествено и по-чисто.

Прост похват, но позволи да се извлече пълното богатство на оригинал-

ното изпълнение.

Бил си смел не само в творческо, но и в делово отношение. Взи-

майки в свои ръце концертната и звукозаписната дейност, си се

стремял към пълен контрол над работа на групата, свеждайки на-

месата на звукозаписните компании до минимум.

ПЕЙДЖ: Вярно е. Исках да имам железен контрол над всичко, тъй като

разполагах с отлична група и имах кристална визия. Истината е, че сам

81

финансирах и записах първия албум и едва тогава се обърнах към „Ат-

лантик“. Не както обикновено се случва – да вземеш аванс и с него да

правиш записа. Ние отидохме при тях с ролките си. Другото предимство

на този метод на работа е, че свежда разходите до минимум. Знаеш как-

во искаш и го вършиш. Целият първи албум стана за трийсетина часа.

Това е самата истина. Знам, защото съм плащал сметките за студиото

[Смее се.]. Нямаше проблем, тъй като бяхме в отлична форма – току-

що се бяхме върнали от турнето в Скандинавия и всичко ни беше ясно

до най-малки подробности. Вече го бях проиграл наум – как ще свирим,

какво ще правим... всичко беше в главата ми.

Стереомиксът на първите два албума е много новаторски за време-

то си. И той ли беше планиран предварително?

ПЕЙДЖ: Е, толкова прозорлив не бях. Като насложихме партиите, за-

почнах да си представям как би изглеждала стереокартината, къде ще

бъдат ехо ефектите и прочие. В *How Many More Times* например ясно

личи как китарата подава от едната страна и ехото връща от другата.

Тези неща са мои хрумвания. Единственият проблем при първия ни ал-

бум бяха утечките от вокалите. Робърт имаше силен глас и влизаше в

траковете на инструментите. За щастие успях да превърна дефекта в

ефект. Биваше ме в това да спасявам положението.

Например ритъмът в началото на *Celebration Day* [„Лед Цепелин

III“] беше изцяло изтрит по невнимание. Забравил съм какво точно за-

писвахме, но помня, че седях със слушалките и изведнъж нещо заглъхна.

Развиках се, след кое то видях, че лампичката над „барабани“ свети. Тон-

техникът тръгнал да записва върху Бонзо! Именно затова рученето на

синтезатора от края на *Friends* прелива в *Celebration Day* – за пълнеж, докато отново поемат ударните. Просто трябваше да замажа грешката.

Придържането към манифести и визии е по-свойствено за худож-

ниците, отколкото за музикантите. Да не е навик, добит в художе-

ственото училище?

82

ПЕЙДЖ: Без съмнение. Едно от нещата, кои то открих там, е, че бол-

шинството от абстракционистите са били и добри рисувачи. Всеки е пре-

карал дълги години, изучавайки принципите на класическата композиция

и живопис, преди да се втурне в експериментите си.

Бях впечатлен и веднага направих паралел със собствения си път в музиката. Първите групи, работата ми като студиен музикант, проду-

центството и самото рисуване бяха огромна школа, времето на моето

съзряване и израстване. Учих се и полагах основите на бъдещата си ра-

бота, въртейки се из подстъпите на сериозната музика. После се включих

в „Ярдбърдс“ и – бинго! – всичко, кое то бях попил и разбрал, изведнъж

легна на мястото си. Имах вълчи апетит за експерименти и този безценен

опит ми даде увереност и материал за по-нататъшната ми работа.

Често описват композициите ти като плетеници от светлини и сен-

ки – понятия, по-характерни за живописца и фотографията, откол-

кото за рок музиката.

ПЕЙДЖ: Да, наричат ги и „постройки“; архитектурата също е повлияла

върху творчеството ми.

Освен велики китаристи вие сте били и ярки индивидуалисти;

факт, кой то често убягва от вниманието на публиката.

ПЕЙДЖ: Жалко наистина, защото всеки творец има свое лице и това

рядко се взима под внимание. Като изпълнител човек трябва да опознае

себе си и да развива силните страни на таланта си.

***Good Times Bad Times* изстрелва нагоре „Цепелин“. С какво си за-**

помнил тази композиция?

ПЕЙДЖ: Най-вече със страхотния бас барабан на Бонзо. Просто е нечо-

вешки, още повече че всичко е постигнато с обикновен единичен педал!

Хората разбраха, че си имат работа с барабанист от световна величина.

Как успя толкова да надъниш леслито [вид въртящ се високогово-

рител, използван предимно с хамънд органи] ?

83

ПЕЙДЖ [мисли усилено]: Честно казано, не помня какво използвах в

Good Times Bad Times. Помня, че за главния риф в *How Many More Times* си послужих с предусилвател. Няма типичния лесли звук, тъй като не

включих въртенето на високоговорителите. Но изкарах тежък и плътен

рев. Пуснах китарата през предусилвател и усилвателя на леслито. Беше

успешен експеримент.

Как постигна обратното ехо в края на *You Shook Me*?

ПЕЙДЖ: Докато бях с „Ярдбърдс“, нашият продуцент Мики Мост ни

караше да записваме пълни глупости. Една от тях беше *Ten Little Indians*, рядко малоумна песен с участието на медни духови. Грозна картина,

казвам ти. В отчаян опит да закърпя нещата реших да направя един ек-

сперимент. Казах: „Я обърнете лентата и запишете ехото от медните на

отделен трак. После отново го обърнете и ще получите ехо, кое то изпре-

варва основния сигнал.“ Резултатът беше наистина интересен – тракът

звучеше, сякаш беше пуснат отзад напред.

По-късно, когато правехме *You Shook Me*, казах на тонтехника Глен

Джоунс, че искам обратно ехо в края на записа. „Абсурд“ – каза той, –

невъзможно е. „Може – му казах аз. – Пробвал съм.“ Почна да спори с

мен и рекох: „Правиш каквото искам. Аз съм шефът.“ С много увъртания

изпълни указанията ми. Като приключихме, почна да заглушава трака,

тъй че ефектът да не проличи. Аз се ядосах и креснах: „Вдигай плъзгача,

мамка ти!“ И, естествено, всичко дойде на мястото си. Онзи позеленя от

злоба; яд го бе, че някакъв музикант го е сложил в джоба си.

Смешното беше, че Глен направи следващия албум на „Стоунс“ и...

какво мислиш, че чувам там? Ехо, обратно ехо. Беше ми присвоил патен-

та, мамка му!

Когато стане дума за ранния „Цепелин“, хората се сещат най-вече

за „тежката артилерия“ – вашия специфичен звук. Но едно от тво-

ите тайни оръжия са и запомнящите се мотиви. *Good Times*
Bad

***Times* е отличен пример за това. Работата ти с „Ярдбърдс“**
помогна

ли да се усъвършенстваш в изкуството на ярките и
запомнящи се

мелодии?

ПЕЙДЖ: Бих казал – да. Учил съм се и от най-катастрофалните ни

изпълнения, а имаше доста такива, вярвай ми.

Подигравах ли ти се, че си свирил халтури и панаирджийски пес-

нички?

ПЕЙДЖ: Просто не съм разказвал и те не знаеха. Имам толкова срамни

спомени... ужас, казвам ти.

Как се роди *How Many More Times*?

ПЕЙДЖ: Като миш-маш, сготвен от продукти, останали от „Ярдбърдс“.

Dazed and Confused дойде на бял свят по същата технология. Свирена

без ноти, общувахме само с кимания и намигания.

Авторството на *How Many More Times* се приписва на Джон Бонъм.

Какъв точно е приносът му?

ПЕЙДЖ: Повечето от рифовете и ефектите са мое дело, но обикновено

разпределях авторските права между членовете на групата. [С изклю-

чение на Робърт Планта, който няма авторски права над „Лед Цепелин“,

тъй като пее там при все още неизтекъл договор със CBS.] Считам го за

справедливо, особено в случаите, когато някой имаше заслуга за аран-

жиментите.

Използвал си и цигулков лък във въпросното парче.

ПЕЙДЖ: Миш-маш, казах ти. Ползвахме всичко, кое то имахме.
Тогава

за пръв път използвах лъка; в други, по-късни парчета се получи
много

по-добре. Като например в записания ни на живо албум [„Песента
остава

същата“]. Някои от мелодичните линии са направо невероятни.
Помня,

че и самият аз се изненадах, след като чух записа. Казах си:
„Гледай ти!“

**Как изобщо ти хрумна да свириш с лък на електрическа
китара?**

ПЕЙДЖ: Като студийен музикант често свирех със струнни секции.
Ци-

гуларите обикновено бяха темерути, но един веднъж ме попита
пробвал

ли съм да свира с лък на китара. Казах, че надали ще излезе
нещо, тъй

като грифът на китарата е различен от този на цигулката или
челото. Но

85

той настоя да опитам и ми услужи с лъка си. Аз, естествено, само
поскърцах

малко, но този неубедителен първи опит ме заинтригува. Влезе в
употре-

ба далеч по-късно, но мисълта винаги е била в съзнанието ми, а
идеята

дължа на колегата си.

**Мелодията, извлечена с лък – особено в *Dazed and Confused*, –
до-**

бива особено богатство благодарение на ехото.

ПЕЙДЖ: По-скоро реверберация. Ползвахме старите ЕМТ, дискови ре-

вербератори.

Това ме изненадва, тъй като много пасажи създават впечатление

за лентово ехо. Мисля, че „Лед Цепелин“ е първият албум, в който то

се използват толкова дълги еха и затихвания.

ПЕЙДЖ: Вече не помня точно и не съм сигурен кое с какво е правено, но знам, че широко използвахме дискови ревербератори ЕМТ, записани

на лента и вторично провлачвани; имам предвид – механично провлач-

вани. Старите пружинени ревербератори имаха сравнително ограничени

възможности.

Друга интересна особеност на първия албум е употребата на аку-

стична китара, кое то те отличава от другите легендарни китаристи

от това време като Клептън или Хендрикс.

ПЕЙДЖ: Нашите акустични песни имаха за цел да придадат динамика

както на записа, така и на живото изпълнение. По-меките и лирични ком-

позиции подчертават твърдостта на останалите. Странно ми е защо хо-

рата обръщат толкова внимание на акустичните китари в „Лед Цепелин

III“, след като ние ги ползвахме още от началото. В първия албум има две

фолклорни по дух песни – *Babe I'm Gonna Leave You* и *Black Mountain Side*, кои то просто са убягнали от вниманието на критиката. Сигурно за-

щото всички се взират във втория, далеч по-агресивен албум. Но дори и

той съдържа лирични парчета като *Ramble On* и *Thank You*.

Нашата версия на *Babe I'm Gonna Leave* показва колко оригинални сме били. Малко рок групи биха се престрашили да се изпробват в песен,

първоначално записана от [фолк певицата] Джоун Байез!

86

Една от интересните ти находки е и аранжираният на традицион-

ната британска песен *Black Mountain Side*. В чисто вокален вариант

е била вече записвана от Ан Бригс и Бърт Янш, но ти пръв я виж-

даш като материал за рок парче.

ПЕЙДЖ: Като музикант аз съм просто сбор от околните влияния. За

разлика от повечето мои съвременници китаристи аз винаги съм се ин-

тересувал не само от рок и блус, но и от фолклор, класическа и индийска

музика.

Как се родиха индийските и блискоизточните мотиви в песни като

***Black Mountain Side*, *White Summer*, *Friends* и *Kashmir*?**

ПЕЙДЖ: Източната музика винаги е вълнувала въображението ми.

След първото си турне с „Ярдбърдс“ в края на шейсетте отидох в Индия,

за да добия непосредствени впечатления.

Купих си ситар далеч преди Джордж Харисън. Не казвам, че се научих да свира по-добре от него; той дълго време стажува при [индий-

ския музикант] Рави Шанкар, кое то си личи; *Within You, Without You* на

„Бийтълс“ е адски стилна и нежна песен. Само че аз съм ходил да слушам

Рави далеч по-рано – по времето, когато този тип музика беше напълно

непозната на младото поколение. Публиката в залата се състоеше само

от възрастни хора, повечето служители на индийското посолство. Моми-

чето, кое то ме заведе, познаваше Шанкар и след концерта ме представи.

Казах, че имам ситар, но не знам как да го настроя. Човекът беше ужасно

мил и ми записа настройките на парче хартия.

Сега ми е трудно да преценя как точно се е родил начинът ми на сви-

рене, тъй като съчетава много неща, от кои то съм бил повлиян навреме-

то. Казвам му „ЦРУ стил“ – смес от келтска, индийска и арабска музика.

[C.I.A. – Celtic, Indian and Arabic: закачка с инициалите на Централното

разузнавателно управление].

Как реагираха в „Атлантик“, когато им представи първия си албум?

ПЕЙДЖ: Посрещнаха ме с отворени обятия. Бях вече работил с един

от техните продуценти и бях посещавал американските им офиси

87

през 1964 година, когато се срещнах с [шефовете на фирмата] Джери

Уекслър, Лайбър, Столър и други. Бяха отворени хора и познаваха ра-

ботата ми с „Ярдбърдс“, поради кое то проявиха интерес да работим за-

едно. Казах съвсем определено, че желая да работя под егидата именно

на „Атлантик“, а не на рок лейбъла им „Атко“, който издаваше Сони и

Шер, „Крийм“ и други подобни изпълнителни тели. Не исках да бъда смесван

с такива хора – исках да бъда свързан с по-тежки и класически стилове.

Връщайки се на въпроса ти: приемът от „Атлантик“ беше съвсем раду-

шен, кое то се потвърждава и от сключения договор. А следващият ни

албум беше посрещнат с овации.

Гледах наскоро архивни снимки и забелязах, че по времето на

първия си албум сте използвали пъстра смес от всевъзможни ки-

тари и усилватели. Кажешо нещо за инструментите от времето преди

комбинацията на усилвател „Маршал Супер Лийд“ с китара „Лес

Пол“, която то повечето хора отъждествяват с теб и твоя начин на

свирене.

ПЕЙДЖ: Свирехме с онова, което то можехме да си позволим тогава.

С „Ярдбърдс“ печелех малко, тъй че нямаш особен избор в началото.

Първият албум на „Цепелин“ финансирах с пари, спестени по време

на работата ми като студиен музикант. Личните ми инструменти бяха

съвсем скромни. Една „Телекастър“, която то ми даде Джеф, една акустич-

на „Хармони“, две-три колони на фирма „Рикенбакер“, модел „Транс-

соник“, останали от „Ярдбърдс“, и някакъв миш-маш от усилватели, по-

вечето „Вокс“ и „Хайуотс“.

Имах и черна „Лес Пол Къстъм“ с тремоло, но изчезна; свиха я на летището. Беше през първите ми 18 месеца с „Цепелин“; пътувахме за

Канада, трябваше да сменим самолет и в бъркотията китарата изчезна.

Чаках я да пристигне, напразно.

С какво свири при записа на първия албум?

ПЕЙДЖ: Главно с „Телекастър“-а.

Имаше доста психеделичен вид, много зрелищна.

ПЕЙДЖ: Мое дело. Всички по това време шарехме китарите си.

Какво стана с нея?

ПЕЙДЖ: Още я имам, тъжна история. Бях на едно турне с „Лес Пол“-а

от 1959-а, връщам се и какво да видя: един от приятелите ми решил

да я пребоядиса за по-хубаво. „Виж – каза – какво съм ти приготвил.“

Хвърлих едно око и ми прилоша: беше я съсипал. Изобщо не ставаше

за свирене, само горният адаптор работеше. Свалих Ж грифа и го монти-

рах на кафявия си „Телекастър“ с тремоло; ползвах го при работата си с

„Фърм“7. Колкото до тялото... пазя го още, стои за спомен.

Във втория си албум свириш с „Лес Пол“. „Телекастър“-ът те разо-

чарова... или?

ПЕЙДЖ: Не, напротив; вършеше ми чудесна работа. С него направих

всички ефекти с педали от първия ни албум.

Тогава?

ПЕЙДЖ: Джо Уолш дойде и ми предложи неговата „Лес Пол“. Казах

му: „Нямам нужда, благодаря.“ Но я пробвах и се влюбих в нея на секун-

дата. „Телекастър“-ът също не беше лош, но тази беше разкошна

и много

лека. Идеална за пътуване.

Първите два албума са продуцирани от теб. Разкажи за ролята си

в звукозаписа.

ПЕЙДЖ: Тонтехникът на първия ни албум, Глен Джоунс, се опита да

ми се меси. Казах му: „Забрави. Аз съм шефът и аз определям стила на

записа. Тъй че... моля те.“ За втората ни плоча наех Еди Крамър и Анди

Джоунс – за третата. Умишлено сменях тонтехниците, за да бъде ясно,

че не те, а аз имам заслуга за характерното звучене на групата. Исках

хората да го свързват с мен, с почерка ми.

7 Супергрупа, състояща се от Джими Пейдж, Пол Роджърс от „Бед къмпани“, Крис Слейд от „Юрая Хийп“, басиста Тони Франклин и Манфред Ман. – Бел. ред.

89

Как работихте с Еди Крамър?

ПЕЙДЖ: О, добре, въпреки че ми се губят подробности. Чакай, сетих

се. Обясних му какво искам в средата на *Whole Lotta Love* и той ми по-

могна много. Бяхме записали доста звуци, включително и от терменвокс

[електронен инструмент, използван за създаването на силните виещи

ефекти], както и един слайд с обратно ехо, а Еди с доброто си

познаване

на нискочестотните осцилации помогна да завършим ефекта. Без него

трябваше да търся други варианти и решения. В този смисъл ми беше

доста полезен. Майстор и готин тип. Днес, като слушам отново плочите,

виждам, че се е справил супер. Безупречно.

Кое би определил като свое най-голямо продуцентско и звукоза-

писно постижение?

ПЕЙДЖ: Както вече споменах – записа на барабани в естествена среда.

Никой не го беше правил преди това. Непрекъснато експериментирах в

този дух, стигайки дотам, че сложих микрофони и в коридорите; именно

така получих звука на *When the Levee Breaks* [„Лед Цепелин IV“]. Бях не-

наситен в търсенето на дълбочина и желанието да извлека целия звуков

спектър на барабаните. В този смисъл ми беше важно да имам подръка

тонтехник, с когото да не споря, а да работя в единомислие. Човек, който то

знае, че си разбирам работата.

Говорейки за Еди, забивал ли си с неговия най-близък приятел и

клиент, Джими Хендрикс?

ПЕЙДЖ: Не. Даже не съм го слушал на живо. Минах от

„Ярдбърдс“ в

„Цепелин“ и бях постоянно зает с турнета и записи. Първите две години

от съществуването на всяка група са много трудни, човек е претрупан с

работа; иначе няма как да те забележи публиката. Ние не правехме из-

ключение. Две-три дълги години работихме изтощително. Винаги щом

се прибирах вкъщи и чувах, че Хендрикс ще свири някъде, казвах: „Друг

път, първо да си почина малко.“ Тъй и не се наках никога. Днес ме е яд

на себе си. Беше огромен пропуск, трябваше да го видя наистина.

90

Като продуцент какво мислиш за неговите записи?

ПЕЙДЖ: О, брилянтни са. Да, наистина. Барабанистът на Джими, Мич

Мичъл, свиреше с него с огромно вдъхновение. Нито преди, нито след

това е имал толкова забележителни изпълнения. Невероятни неща.

Вие с Джими се различавате по стил, но си приличате в амбицията

да създавате внушителни звукови пейзажи.

ПЕЙДЖ: Не бяхме единствените. Много други също работеха в подоб-

но направление. Вижте „Бийтълс“. Как бързо се развиха от *Please Mr.*

Postman до *I Am the Walrus* – за няколко години!

Кои от съвременните ти музиканти имаха визия за бъдещето?

ПЕЙДЖ: Песните на Сид Барет за ранния „Пинк Флойд“ бяха вдъхно-

вяващи. Никой не беше правил нещо, кое то може да се сравни с първия

албум на групата. Толкова свежа кръв, толкова нови хрумвания. Чувства

се присъствието на гения. Жалко, че свърши така печално. Той и Хен-

дрикс имаха ярки футуристични визии.

Защо намираш записите от това време за по-унили в сравнение с

тези от шейсетте или седемдесетте?

ПЕЙДЖ: Нямахме дръм машини по това време. Всичко трябваше да

се изсвири, но пък имаше естествени кресченда и страхотни естестве-

ни ефекти. Лично за мен работата по планирането и разстановката на

микрофоните беше крайно вълнуваща. Един от любимите ми миксове е в

края на *When the Levee Breaks*, когато всичко се завърта в пространство-

то – с изключение на вокала, който то стои неподвижен в центъра.

Този запис е свързан с една история. Двамата с Анди Джон бяхме

заети с микса и като свършихме, влезе по-големият брат на Анди, Глен.

Викаме: „Чуй само, велико е!“ Той го изслуша и каза: „Хм. Няма да ста-

не нищо. Казвам ви.“ И излезе. Сгреши, естествено.

Допускал ли си, че заемките от класически блусове в първите два

албума ще ти навлекат неприятности?

91

ПЕЙДЖ: Имаш предвид съда... и прочие? [През 1987 г. басистът и ком-

позитор на блусове Уили Диксън съди групата за плагиатство, позова-

вайки се на прилики между своята *You Need Love* и *Whole Lotta Love* на

„Цепелин“. Делото приключва с извънсъдебно споразумение.]
Винаги

съм се старал творчески да използвам изходния материал. Никога не съм

повтарял буквално. Често нещата са така изменени, че оригиналът изобщо

не личи. Може би не навсякъде, но в повечето случаи е така. Повечето от

приликите са в текста. Робърт имаше за задача да преработва текстовете,

но невинаги го правеше, кое то ни навлече неприятности. Бяхме железни

по отношение на китарните сола, но ни заковаха по линия на текстовете.

Случвало се е, разбира се, да си позволим някои волности, но...

моля, моля: винаги сме си плащали! Смешното е, че получихме шамар

точно когато решихме да направим нещата като хората. Докато запис-

вахме *Physical Graffiti* в „Хедли Грейндж“, влезе Иън Стюарт [неофици-

алният кийбордист на „Ролинг Стоунс“] и почнахме да забиваме. Импро-

визацията изби в *Boogie With Stu*, която очевидно е вариация върху *Ooh!*

My Head на покойния Ричи Валънс, а тя на свой ред е вариация върху

Ooh! My Soul на Литъл Ричард. Решихме да платим авторски права на

майката на Ричи, тъй като бяхме чували, че не е получавала и пени от хи-

товете на сина си. А какво стана? Съдиха ни за цялата песен! Трябваше

да им кажем: „Чупката!“ Просто не е за вярване.

Така или иначе, ако е имало плагиатство, търсете Робърт [Смее се.].

Но ако говорим сериозно, историята на блуса или, да речем, джаза е по-

редица от заемки. Дори и от нас са взимали. Като музикант мога само

да се гордея с влиянието, което то съм оказал върху околните. А самият

аз съм плод на десетките различни стилове, които са ми въздействали

през годините. Именно това ме отличава от повечето големи китаристи

от онова време – слушал съм не само рок и блус, а и фолк, класическа и

индийска музика.

Знаем за ранните ти увлечения по фолка и рокабили, но кои бяха

любимите ти китаристи и блусари?

ПЕЙДЖ: Много са. Отис Ръш е един от тях; *So Many Roads* ме е карал да

настръхвам. Много от албумите по това време бяха за нас като пътевод-

92

ни звезди. Особено един, май че се казваше *American Folk Blues Festival*, с едно изпълнение на Бъди Гай; просто ни нокаутира. Да не забравяме и

Live at the Regal на Би Би Кинг. Фреди Кинг, Елмър Джеймс... – първата

ми среща с тях беше зашеметяваща.

Кое то не значи, че трябва да омаловажим и една важна личност –

Хюбърт Съмлин. Толкова го харесвах! Как съвършено допълваше гласа

на Хаулин Уулф! Точната музика в точното време. Безупречен! [*Killing Floor* и *How Many More Years* на Хаулин Уулф вдъхновяват „Лед Цепе-

лин“ за създаването на *The Lemon Song* и прекрасния кавър на втората

композиция.]

Отивайки към „Лед Цепелин II“, кое те вдъхнови за зрелищното

неакомпанирано соло в *Heartbreaker*?

ПЕЙДЖ: Просто ми хрумна. Винаги съм искал да правя необичайни

неща или такива, за кои то преди мен не се бяха сещали. Интересното в

случая е това, че солото беше насложено допълнително върху готовия

запис на *Heartbreaker*. Беше записано в друго студио и вмъкнато в сре-

дата на парчето. Ако се вслушаш, ще забележиш, че звученето на кита-

рата е съвсем различно.

По-скоро ми направи впечатление, че инструментът е настроен

мъничко по-високо.

ПЕЙДЖ: Гледай ти! Аз не знаех! [Смее се.]

Солото беше ли написано предварително?

ПЕЙДЖ: Не, импровизирах на място. Мисля, че това е и едно от първи-

те неща, кои то направих с „Маршал“-а.

Как успя да постигнеш неповторимия звук на *Whole Lotta Love*?

Той не може да бъде сбъркан никога.

ПЕЙДЖ: Знаеш, че обичах да записвам барабаните от разстояние; но

нерядко отдалечавах микрофона и от китарата. Разстоянието дава дълбо-

чина, кое то на свой ред уплътнява звука на китарата. Първият албум

93

беше направен изцяло с един „Вокс Супер Бийтъл“ и „Телекастър“-а, с

уа-уа и бууст педал: достатъчни за създаването на огромно разнообразие

от звуци. Солото изпълних с натиснат уа педал. Същото направих и

в *Communication Breakdown*. Получава се дрезгав звук, който то реже като

трион съзнанието.

Между 1969 и 1971 г. бандата прави няколко записа за Би Би Си, но

ти ги показваш на света доста по-късно, през ноември 1997 година.

Как ти се сториха, като ги изчетка от прахта, и кое те изненада

най-много?

ПЕЙДЖ: Изненадаха ме приятно, защото не очаквах да бъдат нещо по-

вече от това, кое то са: моментна снимка от работата на група, улисана до

уши в записи и пътувания. Бях ги прослушвал периодически, тъй че не

бяха съвсем нови за ушите ми. Най-вълнуващо за мен беше да наблюда-

вам еволюцията на песните. Интересно ми бе да чуя как *Communication*

Breakdown например, коя то се появява на три различни места, се е раз-

вивала от изпълнение на изпълнение. Сякаш чешеш някой забравен днев-

ник. Не са най-доброто от „Лед Цепелин“, не са и най-лошото. Обикно-

вени спомени за неща, такива, каквито са изглеждали в една или друга

вечер. Приятни в повечето случаи.

Записите на Би Би Си показват колко органична е била групата.

Винаги бяхме различни. Двете изпълнения на *You Shook Me* са чудесна

иллюстрация. Версията, с която започва албумът, далеч не е лоша, но не

може да се сравни с втория вариант, записан няколко месеца по-късно.

Диалогът между Робърт и мен е на светлинни години от първия. Детайли

като този показват развитието и сработването на бандата. Ставахме все

по-единни, разбирахме се по телепатия.

Сравни например нашите записи в Би Би Си с тези на „Бийтълс“.

Главата си режа, че ако са имали две версии на *Love Me Do* или нещо

друго, те са звучали почти еднакво. „Лед Цепелин“ не се е повтарял ни-

кога; това е основната разлика между нас и нашите съвременници.

Случвало се е да дообработваш някои от изпълненията. Дай ми

пример от този аспект на работата си.

94

ПЕЙДЖ: Рядко се е налагало. Най-трудно ми беше да скъся 96-ми-

нутното изпълнение в „Paris Theatre“ до стандартната дължина на един

компактдиск, която е 80 минути. Пострада основно *Whole Lotta Love*: 20-минутни потпури с мотиви от *Let That Boy Boogie Woogie, Fixin’*

to Die, That’s Alright Mama и *Mess O’ Blues*, които впрочем останаха.

Наложи се да извадя *Honey Bee*, *The Lemon Song* и *For What It’s Worth*; неизбежно бе.

Софтуерът, „Pro Tools“, приятно ме изненада с възможностите си.

Позволи ми да маневрирам с откъси от потпурите, без особено да за-

сегна цялостното звучене на мелодията. Например половината от едно

мое соло е вкарана във втората част на друго соло и изобщо не си личи!

Бях във възторг. Точно това обичам – да се справям с проблеми, кои то

изглеждат неразрешими на пръв поглед.

Остави ли някои скрити изненади?

ПЕЙДЖ: Има например един забавен момент от втората версия на *You Shook Me*. Китарата преиграва и буквално се вижда как тонтехникът па-

нически се хвърля да сваля плъзгачите. Оставихме го така, тъй като зву-

чи много истинско. А ако някой е мислил, че грешката е моя, да знае: на

тонтехника е! [Смее се.]

Имай предвид, че по това време подобни пропуски бяха всекидневие и никой не им обръщаше особено внимание. Кой е мислил, че ще се

появят неща, наречени компактдискове, и че след двацет и пет години

хората все още ще се интересуват от нас и ще разглеждат под лупа запи-

сите ни. Бяха предназначени за едно-единствено излъчване по радиото;

евентуално с повторение.

Забелязах, че някои от парчетата имат насложени пасажии –

да

речем, ритъм китара зад солото ти или допълнителна хармония

върху една от версиите на *Communication Breakdown*. Ти ли си го

измислил, или беше общоприета практика?

ПЕЙДЖ: Би Би Си искаха да звучи добре. Знаеха, че бандите се мъчат

да възпроизвеждат на живо неща, постигнати в студио с осемпистови

95

магнетофони, така че добавянето на един или друг допълнителен щрих

беше допустимо и често се правеше. Малки ретуши на места – повече от

това не сме си позволявали.

В какво състояние бяха оригиналните записи?

ПЕЙДЖ: О, това беше голяма драма. Когато за пръв път ни хрумна

мисълта да ги представим на публиката, помолихме Би Би Си да ни из-

пратят това, с кое то разполагат. Джон Астли, с когото направихме циф-

ровата преработка, получи дигитални копия на записите. Тъй като не ни

изпратиха четвъртинчовите оригинални ролки, предположихме, че про-

сто са цифровизирали всичко и са изтрили оригиналите. Поради кое то се

заехме да работим, използвайки за основа дигиталните копия.

Интересното бе, че когато помолих Би Би Си да изпратят материала,

изрично поисках касетки, кои то най-вероятно щяха да бъдат копирани от

цифровия носител в архива им. Седнахме да работим, пуснахме първата

и – трагедия! Просто не бе за слушане. Рекох си: „Може и да изкуквам

вече, но моите прости касетки въпреки като че ли са по-хубави!“

Взех една, пуснах я и наистина: беше по-хубава! От кое то заключих,

че моята сигурно е копирана от различен източник, вероятно от ориги-

налните четвъртинчови ролки. Следвайки това предположение, ги помо-

лих да потърсят отново и те изровиха оригиналните записи от подземия-

та си. Беше голямо търсене, но си заслужаваше.

Винаги съм мислил, че в Би Би Си периодично трият стари записи.

ПЕЙДЖ: Така мислех и аз. Бях изумен, че нашите праисторически лен-

ти все още се пазеха. В Би Би Си, където не даваха и пет пари за рок

музиката!

Не е тайна, че от излъчване нията ви по Би Би Си са направени безброй

пиратски записи – вероятно най-масово крадените изпълнения в

историята на рока. Като нелегалните записи на Боб Дилън – пълно

е с тях. Казано другояче, няма почитател на „Цепелин“, който да

не ги е слушал в един или друг вариант. Какво е твоето отношение

към пиратството?

96

ПЕЙДЖ: Зависи. Едно е някой да запише нещо по време на живо изпъл-

нение, друго е да ти откраднат готови студийни записи. В първия случай

човекът си е платил билет, честно е. Вторият е направо грабеж. Ти си се

трудил, потил си се... Категорично съм против това. Все едно някой да

ти открадне залька.

Колкото до записите от излъчване на Би Би Си, те не ме смуща-

ват особено, защото, каквито и да са, се различават от оригинала, с който то

разполагаме. А и не всеки купува пиратски записи; тези, които то вече имат

такива и са наши почитатели, със сигурност биха искали да чуят и оригина-

нала. Тъй че не губя нищо. Да, бе, казвам ти! [Смее се.]

Идеята да се излъчват концерти на живо е съвършено чужда за аме-

риканците. Ще ме запознаеш ли с кухнята на британското радио от

шейсетте години на миналия век?

ПЕЙДЖ: До края на петдесетте живи концерти са се излъчвали и

в Аме-

рика. Сигурен съм, защото зная, че Елвис Пресли е свирил по местни

радиостанции. Предполагам, че практиката постепенно е замряла, защо-

то е по-лесно и евтино да се пускат готови записи.

В Англия обаче живите радиопредавания са неувяхваща традиция.

Би Би Си, кои то държаха всичко, продължиха да продуцират радиотеа-

три, викторини, дискусийни програми, класически концерти и прочие.

Когато рокът започна да се превръща в част от масовата култура, той

естествено се вля в палитрата на английските предавания.

В съзвучие с практиката на Би Би Си, първите ви изпълнения са

били съвсем кратки. Как се премина към едночасовата програма

в „Плейхаус Тиътър“ през 1969-а и деветдесетминутното ви шоу в

„Парис Синема“ през 1971 година?

ПЕЙДЖ: В първите участия ни пускаха да изпълним по две-три песни.

Ние – а и останалите групи – протестирахме, тъй като тези кратки изяви

не ни даваха възможност за пълноценно представяне. Изглежда, че сме

им дошли до гуша, защото ни позволиха да направим пробно едночасово

излъчване.

То се посрещна така добре, че се превърна в стандартен формат за

музикални предавания. Горд съм, защото този успех показва тогавашна-

та ни важност и влияние.

Communication Breakdown е парчето, кое то неизменно присъства в

изявите ви по радиото. Какво е обяснението?

ПЕЙДЖ: То заедно с *Dazed and Confused* най-добре представя стилони-

те търсения на бандата.

Според легендата аранжиментите на три от песните, включени в

живите ви изпълнения по Би Би Си – *The Girl I Love* от Слийпи Джон

Естес, *Traveling Riverside Blues* от Робърт Джонсън и *Something Else*

от Еди Кокран, – са направени от групата почти на място. Като се

има предвид важността на тези изпълнения – не е ли било малко

лекомислено?

ПЕЙДЖ: Много даже. За щастие с група като „Лед Цепелин“ беше възможно да се направи невъзможното. Хора, кои то познават и обичат

работата си – както поотделно, така и всички заедно. Показвам им някой

риф, пробваме и записваме. Повече не му мислехме.

Говорейки за *Traveling Riverside Blues*, една от най-впе ча тля
ва щи те

разлики между двата диска от Би Би Си е тази, че в записа от
1971-

ва няма и следа от кавъри на традиционни блусове.

ПЕЙДЖ: Просто започнахме да си пишем песни. Дадох си сметка,
че

трябва да изградим собствен образ. Длъжен бях да участвам в
тази важна

и отговорна дейност.

В ранните ни години се задоволявах със заемки – от, да речем,

I Can't Quit You на Отис Ръш. Доставяше ми удоволствие. С
времето

обаче започнах да си давам сметка, че не е правилно. Спрях да се
заслуш-

вам в чужди неща и започнах да съчинявам собствени мелодии.

Whole Lotta Love е добър пример. Навлякохме си неприятности,
тъй

като хората я счетоха за заимствана от Уили Диксън. Но ако се
извади

текстът, се вижда, че инструменталната част е съвършено
различна; нова

и напълно оригинална музика.

98

Друга характерна илюстрация е *Nobody's Fault But Mine* от албума

Presence. Робърт дойде веднъж и предложи да Ж направим кавър;
аран-

жиментът, който то написах, нямаше нищо общо с оригинала [на
Блайнд

Уили Джонсън]. По настояване на Робърт текстът остана същият,
но

всичко друго е нова песен. Едва наскоро разбрах, че *The Girl I Love*
има-

ла нещо общо със Слийпи Джон Естес. [Смее се.]

**Мислиш ли, че пробивът е дошъл с Би Би Си? Често се казва,
че в**

**Англия групите трудно набират скорост в сравнение с
Щатите.**

ПЕЙДЖ: Няма такова нещо. Просто не е вярно. Нашият
английски де-

бют тръгна вяло, тъй като нямахме плоча и хората, общо взето, не
ни

познаваха. Колко и да си добър, не става. За щастие вече ме
знаеха като

член на „Ярдбърдс“ и идваха да ме чуят в новата ми формация.
Така, от

уста на уста, се разчу за нас и дръпнахме. Ако съдим за
популярността

по броя на хората, дошли на концертите ни, то той е еднакъв и от
двете

страни на Атлантика.

Пристигнахме в Щатите с вече готов албум и това улесни нещата

значително. Американското УКВ радио също ни подкрепяше. Но и
на

двете места станахме популярни най-вече чрез отзивите на
публиката.

Имаше нещо... бяхме я омагьосали. [Смее се.]

**Немалка част от дебютните ти години минава в Щатите.
Чувства-**

ше ли се малоценен – гост от малката и далечна Англия?

ПЕЙДЖ: Честно казано, не ми пукаше. Повечето от моите почитатели

бяха в САЩ. „Ярдбърдс“ бяха познати там. По-важното обаче е това,

че виждах потенциал за развитие именно в САЩ, а не в Англия. Хората

бяха в час, а мащабите и възможностите за артистична изява бяха огром-

ни в сравнение с родината ми.

Сигурно не е било лесно да обикаляш континента през шейсетте.

ПЕЙДЖ: Бяхме свикнали. Групите нямаха свои автобуси и просто на-

емаха коли и висяха по летищата. Всички го правеха, тъй че не ни е те-

жало особено.

99

Методът беше прост: първо записваш нещо, после го свириш до при-

падък на концертите. Албумите се правеха между другото. Както знаеш,

„Лед Цепелин II“ беше записван къде ли не и миксиран в края на турнето

ни. Връщайки се назад, виждам, че сме били доста корави копелета.

Бях поразен от чистотата на звука в записите ти с Би Би Си. Каква

е твоята философия по отношение на силата на свирене?

ПЕЙДЖ: По принцип обичам да дъня яко. Но не постоянно,

разбира се.

Харесвам тоналната и динамична пъстрота, особено когато свиря близо

до долния мост или до грифа. Там имаш възможност, ако поискаш, да

блъснеш яко. Но постоянно надутият звук е скучен и не дава възможност

за диференциация на тоновете.

Как се разбирахте в чисто човешки план? Беше ли всичко така,

както изглежда отстрани – гладко и безоблачно?

ПЕЙДЖ: Ежбите искат време, а ние нямахме. Исахме да звучим добре

и да се усъвършенстваме в работата си. Нещата вървяха гладко и поради

факта, че бях продуцент и последната дума беше винаги моя. Нямахме

спорове.

Атмосферата беше изключително професионална. Знаех какво ми трябва, казвах го ясно, а те знаеха, че усилията им ще бъдат оценени.

Има и друго: всички живеехме на различни места и след турнетата

се разпръскахме. Което беше хубаво, тъй като нямахме време да си

омръзнем. Общувахме само по време на записите и концертите. Всеки

вървеше по собствения си път, както и трябва да бъде. Личният живот

неутрализираше напрежението от работата. Това, че не сме

изперкали,

го дължим единствено на семействата си.

100

МУЗИКАЛНА ИНТЕРЛЮДИЯ

РАЗГОВОР С ДЖОН ПОЛ ДЖОУНС

101

БАСИСТЪТ И КИЙБОРДИСТ ДЖОН ПОЛ ДЖОУНС

СИ СПОМНЯ ЗА РАБОТАТА СИ С ДЖИМИ ПЕЙДЖ

И ВРЕМЕТО, ПРЕКАРАНО В „ЛЕД ЦЕПЕЛИН“

Джон Пол Джоунс е стоическото око на урагана „Лед Цепелин“;

коравият професионалист, стъпил с двата си крака на земята.

Докато Джими Пейдж и Робърт Плант избухват на сцената, той

като опитен кормчия, с твърда ръка поддържа курса посредством най-

динамичната ритъмна секция в историята на рок музиката.

„Бях като сянка на Джони Бонъм – си спомня той. – Ритъмът в му-

зиката споява всичко. Следвах бас барабана, внимавайки да не го за-

сека или да не го надсвирия. Бях като продължение на ударната секция.

Двамата с Бонъм бяхме железен гръб, който то поддържаше волностите на

Джими и Робърт.“

„Робърт ме буташе все отпред, да събирам овации. Пробвал съм два-

три пъти, но ставаше нещо странно: крачка по крачка отстъпвах към мя-

стото си отзад на сцената. Там, при барабаните, се чувствах най-уютно.“

Джон никога не е търсил светлината на прожекторите. Роден през

1941-ва като Джон Болдуин, басистът започва своята професионална ка-

риера в началото на шейсетте, обикаляйки с различни банди из Англия.

Подобно на Пейдж се установява като студийен музикант, участвайки със

своя „Фендер Джаз“, модел 61-ва, в стотици звукозаписни сесии през

периода между 1962 и 1968 година.

„Търсеха ме много, защото бях един от шепата басисти в Англия,

кои то по това време умееха да докарват сладкия соул на „Мотаун“, раз-

102

казва Джоунс. Скоро обаче се разбира, че младият китарист може много

повече от това и ангажиментите завалят; свири всичко – от прости хал-

тури до сингли на „Хърманс Хърмитс“.

Освен като басист Джоунс започва да набира известност и като

талантлив аранжор, пишейки партитури за психаделични бисери като

Mellow Yellow на Донован и *She's A Rainbow* на „Ролинг Стоунс“. Тол-

кова много, че към 1968-а му идват в повече.

„Професията на студиен аранжор означава да си зает 24 часа в денонощието – разказва Джоунс. – Пишеш партии през нощта, раздаваш

ги на изпълнителите и почваш записа. Правех по 50–60 аранжимента на

месец и щях да полудея от умора и недоспиване.“

Точно тогава се свързва с „Цепелин“.

Пейдж е работил с Джоунс в началото на шейсетте, когато и двамата

са известни студийни музиканти, и една година преди него е напуснал

звукозаписа, за да се влее в „Ярдбърдс“. След разпадането на групата,

Пейдж решава да създаде нова и Джоунс научава за това от колегиална-

та клюкарница. Търсейки начин да се измъкне от оковите на студиото,

Джоунс се среща с Пейдж и му предлага услугите си на басист.

Пейдж с готовност приема. В една пресконференция на „Цепелин“

от 1969 година той споделя: „Работех с Джон над един частично аранжи-

ран от него албум на Донован, *Hurdy Gurdy Man*. Попита ме дали не ми

трябва басист за „Цепелин“. Знаех, че е невероятен музикант. Питаше

ме не от отчаяние, а защото търсеше поле за изява и виждаше в мое лице

съмишленик.“

Инстинктът не подвежда Пейдж. Изборът му, както винаги, се оказ-

ва правилен.

Не е тайна, че „Цепелин“ успява първо в Щатите. По-лесно ли беше

да се пробие в Америка?

ДЖОН ПОЛ ДЖОУНС: Първите ни – и то безкрайни – турнета бяха

в САЩ. Американското радио, кое то коренно се различаваше от бри-

танското, ни помагаше да достигнем огромна аудитория. УКВ станциите

тепърва набираха инерция в Щатите и ни подкрепяха. Ние отвърщахме

на жеста, като не подминавахме и най-малката плевня, барака или коко-



шарник с УКВ антена върху покрива си. УКВ радиото е нещо, което в

днешно време се приема за даденост, но тогава беше съвсем различно.

Беше вълнуващо.

Преди да се включиш в „Депелин“, си бил търсен студиен музикант

и аранжор. Повлечен от безумния водовъртеж на първите турнета,

не си ли помисли: „Боже, къде съм тръгнал?“

ДЖОН ПОЛ ДЖОУНС: Не, никога. Аз и като аранжор бях претрупан

с работа. Всяко нещо омръзва с времето. Тръгнах с „Депелин“, за да из-

бягам от един начин на живот, който ми беше дошъл до гуша.

Труден ли беше преходът между уюта на студиото и шантовия жи-

вот на пътуващ рок музикант?

ДЖОН ПОЛ ДЖОУНС: Не, ни най-малко. Свирил бях вече в групи

и познавах несгодите на пътуванията. Доста бях обикалял с една джаз

формация, наречена „Тони Миън-Джет Харис Комбо“, коя то правеше

104

съвместни турнета с различни английски и американски рок изпълнители

като Дел Шанън и „Фор Сийзънс“. Бях свикнал с пътуванията, хвалеб-

ствията и шумотевицата и продължих без каквито и да било сътресения

с „Цепелин“.

Все пак е имало малки разлики. Публиката на „Цепелин“ е била

различна.

ДЖОН ПОЛ ДЖОУНС: Да, така е. Публиката беше съвсем различна.

Бях свикнал с пищащи и истерични тийнейджъри. При „Цепелин“ хората

идваха, за да слушат музика.

Как да пицят, като вие сте ги заглушавали!

ДЖОН ПОЛ ДЖОУНС [Смее се]: Е, бяхме по-кротки в началото. Но

публиката беше далеч по-фина, особено в първите години. По-късно, ко-

гато започнахме да свирим по стадиони, концертите ни се превърнаха

по-скоро в преживявания. Колкото по-голям беше концертът, толкова

по-безинтересен бе в чисто музикално отношение.

Сцените растяха и ни отдалечаваха от слушателите. В един момент

имах чувството, че каквото и да свиря, е все едно; никой нямаше да обърне

внимание. Не че съм пробвал, но мисълта беше потискаща. Свирехме

на гигантски футболни игрища във времена, когато още нямаше видео-

стени, и повечето от зрителите ни виждаха дребни като мухи. Някои по-

далеч изобщо не ни виждаха. Сигурен съм, че не са ни и чували. Но ние

се стараехме и свирехме. Бяхме професионалисти в работата си.

„Професионалисти“ е наистина най-точното ви описание. Поддър-

жа ли сте невероятно художествено равнище и дисциплина в течение-

ние на удивително дълъг период от време.

ДЖОН ПОЛ ДЖОУНС: Което е още по-чудно, като се вземе предвид,

че няхмахме никакви ограничения по отношения на записите си. Бяхме

свободни да правим всичко. Това е огромно изкушение и човек лесно би

се подхлъзнал в посока на всякакви своеволия. Не и ние. Бяхме много

дисциплинирани.

Мислиш ли, че вашият професионализъм е продължение на опита, натрупан от теб и Джими по време на студийната ви работа?

ДЖОН ПОЛ ДЖОУНС: Да, възможно е. В записната индустрия ня-

маш избор: изложиш ли се, не те търсят повече.

Много се е казало и изписало за еkleктиката на „Цепелин“.

Възможно ли е тя да е навик от студиата, където сте минали през

всевъзможни стилове?

ДЖОН ПОЛ ДЖОУНС: Свирехме каквото ни дадат – от кънтри, през

реге до мидъл ъф дъ роуд, понякога в един и същи ден. Можехме –

правехме го. Добави към това и факта, че всички имахме напълно раз-

лични музикални вкусове и ще получиш обяснение за прословутата ни

еклектика.

Която не е непременно лоша. Много от съвременните групи се

състоят от хора, кои то слушат едно и също и съответно правят едно и

също. Ние бяхме хора с характер и никога не се повтаряхме.

Теоретично група с толкова ярки индивидуалисти е буре с барут.

ДЖОН ПОЛ ДЖОУНС: Не, ни най-малко. Различията ни сплотяваха.

Групата беше пресечна точка на индивидуалните ни творчески търсения.

Бонзо обичаше соул и сладникавите балади на „Мотаун“; аз си падах по

джаз и класика; Джими по рокабили плюс блус и фолк; Робърт харесва-

ше блус и Пресли. Всеки събираше вкъщи различни плочи. За нас това

беше толкова естествено, колкото е неразбираемо за околния свят.

Бяхме влюбени в музиката и жадни за развитие. Всеки се интересу-

ваше от музикалните сбирки на другите. Ходех до Робърт или до Джи-

ми и слушах блус, който то иначе нямаше как и къде да чуя. Чух Робърт

Джонсън едва след влизането си в „Цепелин“.

Чудно е как си странял от блуса. Ранният „Цепелин“ е преди всич-

ко блус.

ДЖОН ПОЛ ДЖОУНС: Аз си харесвах джаза, но той пък е плод на

блуса, тъй че всичко си бе на мястото.

106

Импровизациите на „Лед Цепелин“ никога не са били...

ДЖОН ПОЛ ДЖОУНС: Самоцелни?

Именно. Поучихте ли се от грешките на „Крийм“ и „Грейтфул

Дед“, кои то станаха жертви на разточителните си импровизации?

ДЖОН ПОЛ ДЖОУНС: Единственият рок, който то съм слушал през

шейсетте, беше този на Джими Хендрикс. Другото беше джаз и соул.

„Крийм“ или „Дед“ не съм слушал никога. Надали ги е слушал и някой от

останалите членове на групата. Джими даваше по едно ухо, но в импро-

визациите и композирането ние разчитахме единствено на вродената си

интуиция. Ако нещо ни се стореше прекалено, просто го махахме.

Джими водеше, ние го следвахме... Проста работа. Целите бяха

ясни, средствата – на наше разположение. Никога не сме губили време

за приказки и обяснения. Правиш едно, после друго... Всяка стъпка дик-

тува следващата.

Тричасовото шоу на „Цепелин“ е било историческо. Как го създа-

дохте?

ДЖОН ПОЛ ДЖОУНС: Без да искаме. Трябва да си запален, за да за-

палиш другите. Свирехме с жар, тъй че стана съвсем естествено. Песни-

те ни бяха такива, че можехме да избухнем, когато искаме.

Вярвай или не, но концертите ни бяха планирани като 45-минутни

изпълнения и за целия период на нашето съществуване само два пъти

успяхме да се вместим в предвиденото времетраене. Винаги ставаше

„дай да видим какво може да се направи с 12 прагчета“. Луда

работа!

Странното е, че даже успявахме да поддържаме някакъв смислен ред.

Бяхме опитни музиканти и имахме власт над публиката.

Другото ни оръжие беше скромността. Не бяхме себични. Всеки беше в синхрон с останалите, слушахме се. Важно беше да се получи

цяло, а не сбор от отделни партии.

„Цепелин“ е една от първите групи, кои то загърбват небрежния хи-

парски имидж на шейсетте и изграждат лъскава и модерна визия.

107

ДЖОН ПОЛ ДЖОУНС: По времето, когато се събрахме, беше пълно

с хипарски банди, кои то се мотаеха по сцените, оглеждайки се едни дру-

ги между изпълненията. Мухи без глави, бяха ни писнали. Искахме да

скъсаме с този начин на мислене. Целта ни беше да правим шоу, и то

запомнящо се. Сценичното облекло беше едно от средствата. Искахме

да изглеждаме добре, да звучим добре и да свирим майсторски. Малцина

по това време изпипваха така грижливо отделните елементи от своето

сценично присъствие.

Другите ходеха както дойде и свиреха както могат, а ние буквал-

но взривявахме публиката. Всичко беше на мястото си, кое то говори за

професионално отношение. Хората идват и чакат да видят нещо; след

кое то те възнаграждават за усилията ти. Визията е мощен плюс, и ние я

използвахме.

Как общувахте? Сигурно сте били затворен свят, кое то е и част от

мистерията, обграждаща групата?

ДЖОН ПОЛ ДЖОУНС: Бяхме си много близки и това създаваше впе-

чатление за противопоставяне с околния свят. Знаехме какво искаме и

как да го постигнем; освен това не обичахме да ни безпокоят. По същия

начин правехме и записите си. Нашият мениджър, Питър Грант, ни оси-

гуряваше пълна изолация, за да работим на спокойствие.

Тайни няма. Просто се разбирахме. Всеки имаше свой живот, бяхме

заедно само по време на турнетата. Срещите ни винаги са били приятни.

Така и не успяхме да си омръзнем, както повечето от групите. Професи-

онализмът беше върховен принцип в работата ни. Случаите на отменени

турнета се броят на пръстите на една ръка. Бяхме винаги там, където ни

очакваха.

108

109



110

Пейдж и певецът Робърт Планта се отправят
към уелската провинция, за да синтезират фолк,
блус и рок и да запишат третия албум на групата

111

112

„СТИГА С ШЕЙСЕТТЕ!

ЧАКА НИ СЛАВНА ЕРА...“

ТРЕТИЯТ АЛБУМ НА „ЦЕПЕЛИН“, излязъл на 5 октомври 1970 г.,
с нищо

не отстъпва на онези, кои то обикновено получават лъвския пай
от

вниманието на публиката – „Лед Цепелин“ II и IV, или *Physical*

Graffiti. Той е далеч повече от онова, с кое то пренебрежително го
опис-

ват – „акустичната им тава“; записът по сложен и качествено
различен

начин синтезира фолк, блус и рок елементите, присъстващи в
първите

два албума, превръщайки ги в онова, кое то сме свикнали да
възприемаме

като неповторим стил на групата. Неземните *Friends, Immigrant*
Song и

Celebration Day са толкова смели и радикални песни, че критиката
и пу-

бликата ги разбират и оценяват едва след следващия, четвърти

албум на

бандата.

„Лед Цепелин“ се развиваше стремително – казва Пейдж. – Ставах-

ме все по-универсални, докато другите групи се затваряха и специализи-

раха. Аз растях като композитор и музикант, черпейки вдъхновение от

различни стилове и направления, и имах възможността да реализирам и

най-причудливите си хрумвания. Същото важеше и за останалите членове

на бандата. С този търсец и неспокоен дух, съчетан с вече огромния ни

опит, бяхме в състояние да приемем всяко музикално предизвикателство.“

Логично историята на „Лед Цепелин III“ започва в началото на седемдесетте: вълнуващо ново десетилетие, кое то ще ознаменува творче-

ския апогей на групата. Пейдж, певецът Робърт Планта, басистът Джон

113

Пол Джоунс и барабанистът Джон Бонъм се връщат в Англия за заслу-

жена почивка след края на петото си турне в Америка. За сравнително

краткия период от година и половина „Цепелин“ прави 200 представле-

ния, записва два възторжено приети албума и увеличава изпълнителския

си хонорар от 1500 долара на концерт до астрономическите 100 000.

Упоритата работа и дисциплина са дали обилен плод, но е време да си

починат и заредят батериите.

Плант предлага на Пейдж да отидат заедно през пролетта на 1970

година. Плант е ходил като дете в Уелс и си спомня с добри чувства едно

имение. Кани Пейдж и двамата заедно със семействата си наравват ки-

тарите и се упътват към Брон-И-Ор, малка хижа от XVIII век, сгушена

сред възвишенията на Кембрия.

Мястото не е електрифицирано, кое то автоматически свежда избора

до чисто акустична музика. Това впрочем е добре дошло след дългите

месеци на оглушителни децибели по сцените и стадионите.

„Двамата с Робърт изобщо не мислехме да се занимаваме пак със сви-

рене; бяхме отишли там заради тишината и природата – казва Пейдж. –

Единствената песен, завършена изцяло на това място, беше *That's The*

Way, но прекарването ни хареса и ни запали по идеята да пътуваме за

отмора и вдъхновение.“

За разлика от свирепия и пълен с тестостерон „Лед Цепелин II“ – плод

на една подлудена от напрежение концертираща група, третият албум вна-

ся непозната дотогава чувственост в общото звучене на „Цепелин“. Ком-

позиции като нежната *That's The Way*, повлияната от индийски мотиви

Friends или изящния фолклорен хоудаун⁸ *Bron-Y-Aur Stomp* се отличават с

изненадваща дълбочина и откриват нови перспективи пред групата.

„Лед Цепелин III“ остава в историята като „нежния акустичен албум

на „Цепелин“, кое то е малко прибързано и повърхностно обобщение.

Всеки плах и въздържан ин в колекцията има своя мощен и дързък ян.

Безпощадният щурм на *The Immigrant Song*, звуковият порой на *Out on the Tiles* и своенравната *Celebration Day* доказват, че Пейдж изобщо не е

забравил своите находчиви и агресивни рифове.

8 Хоудаун – вид американски народен танц. – Бел. ред.

114

РАЗГОВОР № 5

КОЕ ПОЛОЖИ ОСНОВИТЕ

НА ТРЕТИЯ ВИ АЛБУМ?

115

ДЖИМИ ПЕЙДЖ: Първите две песни, с кои

то разполагах, бяха

Immigrant Song и *Friends*; нелошо за начало. *Immigrant Song* имаше

як

водещ риф, който то говореше сам за себе си. *Friends*, от друга страна, беше по-екзотична – имаше северноафрикански или индийски привкус.

Помня, че си играех с един мотив – „до-ла-до-сол-до-ми“, – но нищо не

бях написал; седях и се карах със съпругата си. Излязох на балкона и

мелодията изведнъж се изля в главата ми; гръм от ясно небе. Смешното

е, че се роди в скандал, а я кръстих „Приятели“. [Смее се.]

В много отношения тези песни представят двете страни от характера

на албума – електрическата и акустичната. *Since I've Been Loving You* също беше създадена, но не беше завършена. Бяхме я свирили на живо,

но все не намирах време да я запиша в студио.

Immigrant Song е построена около коравия централен риф, но някои

деликатни нюанси я правят по-различна от стандартните рок пар-

чета. Например в акцентите в края на песента вместо сол минор си

използвал един необикновен акорд, който то дава особен привкус на

мелодията. Как ти хрумна?

ПЕЙДЖ: Това е блокакорд, който то хората обикновено не разбират. Той

за момент премества цялото напрежение на мелодията в друга област,

по-скоро друго измерение, а добавеното обратно ехо придава

завърше-

ност на звученето. Става въпрос за комбинация от три елемента, целящи

да дадат дълбочина на музиката.

Робърт има огромна заслуга за тази песен. Мелодичната линия в не-

говата версия на *Bali Ha'i* [песен от класическия мюзикъл на Бродуей

South Pacific] е наистина вдъхновяваща и напълно непринудена. Спом-

ням си как правех *Immigrant Song* и нещата сами идваха на мястото си.

Просто си свирех рифа с Бонъм, вмъквайки своите гръмогласни акор-

ди – в стила на *Rumble* – а Робърт лееше ангелските си мелодии.

Но да се върна на въпроса ти за този необичаен акорд. Той се роди в

хода на работата. Просто трябваше с нещо да насека мелодията. Помниш

какви бяха едновременните спирачки – ти я натискаш, а тя не действа.

Помпиш педала, докато закове. Същото беше и в този случай: блъскаш

акорди, за да контролираш ритъма.

116

Малцина биха се сетили.

ПЕЙДЖ: Не, естествено.

Никой не е свирил по този начин...

ПЕЙДЖ: ...или не е имал смелостта – кажи го нахалството – да

ИЗПОЛЗ-

ва подобни трикове. После е лесно: „Гледай ти... значи можело.“
[Смее

се.] Аз бях майстор в това да измислям глупости.

„Тайни акорди“.

ПЕЙДЖ: Именно. „Я да видим какво ще стане... ще го надушат ли?“

Стана дума за *Rumble* на Линк Рей в контекста на твоята *Immigrant*

Song. Никога не бих се сетил да свързва двете изпълнения.

ПЕЙДЖ: Няма конкретна връзка. Просто цитирах моите ми-ла акорди

след рифа във фа октавата, тъй като бяха в духа и стила на *Rumble*; на

Рей и неговия начин на свирене.

Значи... взехте в главите си две-три готови песни и духнахте по по-

сока на Брон-И-Ор?

ПЕЙДЖ: Първите две години с „Лед Цепелин“ бяха време на тежък

труд и дойдоха след безкрайните ми турнета с „Ярдбърдс“. Темпото, с

кое то се развиваха нещата, беше феноменално. Поглеждайки назад, виж-

дам, че 1969-а е била нечовешко изпитание.

В началото на 1970-а, след петото си турне в Щатите, решихме да си починем малко. Две-три седмици, нищо работа, но ни се сториха като

Божия благодат. Робърт и аз даже се скрихме в Брон-И-Ор, далеч

от све-

та и цивилизацията. Щяхме да полудеем иначе.

**Акустичните елементи на третия ви албум бяха ли повлия-
ни от тогавашните фолк рок банди като „Бенд“ или
„Феърпорт**

Кънвеншън“?

ПЕЙДЖ: Ние харесвахме тези групи, но не сме се заглеждали
особено

в работата на колегите си, нито пък сме търсили мястото си в
общата

картина. Сядах и просто свирех, толкова.

117

Помня един абсурден коментар в пресата, който то ни сравняваше с

„Кросби, Стилс енд Неш“. Пълни глупости. Първите ни два
албума са

тъпкани с акустични елементи. Нещо повече, те бяха сърцевина
на ком-

позициите ни. Винаги съм харесвал акустичната китара и съм я
използ-

вал умишлено и целенасочено. Третият ни албум беше просто
стъпало

в нашето развитие – както и вторият беше крачка напред след
първия.

**Както си казвал, през шейсетте сте се драли здраво. Дали по-
мекият**

**звук на третия ви албум не е глътка въздух след задъханата
лудост**

на изминалото десетилетие?

ПЕЙДЖ: Не го виждах така. Просто се развивахме. Лозунгът

беше:

„Стига с шейсетте! Чака ни славна ера!“ Имахме мисия.

Дали първоначалният хладен прием на критиката не се е дължал

на факта, че сте били разглеждани в контекста на старата естети-

ка? Били сте просто напред във времето.

ПЕЙДЖ: О, със сигурност. Бяхме така напред, че просто не ни разби-

раха. Нямахме категория, в която да ни поставят. Просто не бяха в час,

това е истината.

Връщайки се назад, можем да обобщим творческия ви път като

еволюция на традиционния блус, фолк и рок. „Лед Цепелин III“ е

съществена стъпка в това направление.

ПЕЙДЖ: Щом го казваш... Първият ни албум беше претъпкан с блус,

но скромнен. Нямахме смелостта за неща като *Since I've Been Loving You*, която то е необичайна и сложна песен. Плод на общите ни усилия и енергия.

***Since I've Been Loving You* започва като стандартен минорен блус**

и постепенно се разгръща, пробвайки почти всички възможни акорди в до минор – еволюция, която то звучи естествено, но въздействащо.

ПЕЙДЖ: Да, в края Ж' стига до до на седма вместо до минор.

Разкажи за еволюцията на песента. Свирите я за пръв път в

„Албърт Хол“ в началото на 1970-а и сте работили по нея, преди да

я включите в третия си албум.

ПЕЙДЖ: Така е. Първото Ж изпълнение беше в „Албърт Хол“; можете

да го видите в нашето дивиди. Там обаче кийбордът не е записан – чуват

се само глас, китара и барабани, кое то е жалко, тъй като версията не

беше лоша.

Студийният запис ни поизмъчи малко. Трябваше да уловим динами-

ката и напрежението на песента, като най-важно беше да проличат възхо-

дящата и низходящата тенденция. Бяхме правили пробен запис и той не

стана. После изобщо не съм се мъчил; песни от тоя вид не изискват труд –

те или стават, или не стават. За щастие втория път сполучихме.

В началото песента е призрачна. Акордите са едва загатнати. По-

сле се развихря във внушително кресчендо.

ПЕЙДЖ: Свиренето на блус в до минор не е кой знае каква философия, но нашият подход беше необичаен. Джон Пол Джоунс неусетно и не-

различно се влита в някои пасажи. Критиците, кои то се захванаха да

анализират албума след появата му, буквално не разбираха какво чуват.

Сега всичко е ясно, но тогава им дойде в повече.

Има музиканти и критици, кои то съдят за фолка и блуса само по

това колко се доближава до образците от предходните поколения.

Кое то в много отношения е безсмислено. Вместо да повтаря Мъди

Уотърс или Бъди Гай, артистът трябва да предлага нови неща на

публиката.

ПЕЙДЖ: Именно. Първите „Флийтууд Мак“ с Питър Грийн например

доста добре имитираха Елмър Джеймс. Буквално. Питър беше голям та-

лант и умееше да докарва всичко; *Stop Messing Around* беше като изпята

от Би Би Кинг.

Since I've Been Loving You имаше за цел да разчупи статуквото.

Беше програмна песен, предназначена да промени вкуса на публиката.

Беше си блус по дух, но и общ знаменател в душевността на четиримата

изпъл ни тели.

119

Същото важи и за фолка. Старите схеми ни бяха писнали. Музиката

е нещо живо, няма защо да се гледа в миналото. Освен това инструмен-

талната ми техника се развиваше, и то благодарение на бандата. Нито

като студийен музикант, нито с „Ярдбърдс“ имах такова поле за действие;

работата с „Цепелин“ просто ме зареждаше. Пътят ни беше ясен и той

беше напред, не към миналото.

Имал си зад гърба си два албума и солидният опит от година и половина-

вина концерти с бандата. Може ли да се каже, че бързият ти успех

е бил резултат от ясно разпределени индивидуални задължения?

ПЕЙДЖ: Не, обратното. Аз успях посредством колективните усилия на

всички в бандата. Умеех да разбирам колегите си и знаех докъде се про-

стират силите и възможностите им.

В някои отношения еволюцията на „Цепелин“ ми напомня пътя,

извървян от Мъди Уотърс и неговите новаторски сподвижници.

ПЕЙДЖ: О, нима? Радвам се! [Смее се.]

В началото Мъди е свирил блус на акустична китара. Но когато се

премества от Мисисипи в Чикаго, разбира, че този старомоден под-

ход няма да има успех в новата среда. Намира ентусиазирани му-

зиканти, с кои то засвирва през усилвател, и придава съвсем нова

звучност на старите мелодии. Така този неуморим ентусиаст из-

вежда блуса в свършено друго измерение.

ПЕЙДЖ: „Електрификацията“ на Мъди, започнала с песни като *Standing Around Crying*, е повратна точка в историята на музиката. Революция!

Ето какво цена: жаждата да оставиш диря; както и смелостта да размъ-

тиш блатото. Тръпки ме побиват, когато слушам някои от парчетата на

майстора. Най-важното е това, че е събрал ярки музиканти и ги е оставил

да заблестят в цялото си величие. Хармониката на Литъл Уолтър в за-

писите на „Чес“ е направо божествена.

С какво си запомнил звукозаписните сесии, в кои то се роди епич-

ната *Since I've Been Loving You*? Някои от най-добрите ти сола са

именно там.

120

ПЕЙДЖ: Два пъти пробвахме да я запишем, на две различни места.

С леко изменящи се интродукции, кои то са отличителна част от песента.

Началото е, общо взето, стандартно, но мелодията се развива по интерес-

сен начин, далеч от представите за традиционен блус.

Беше ми скучно да я повтарям нота по нота само за да докажа, че

мога да свира в този или онзи стил. Исих да създам атмосфера. Песента

е сложна композиция от великолепни елементи – внушителни

музикални

фрази, акценти и общи планове, в кои то трябваше да вплета
равностойно

соло. Трудно нещо, чувствах се като потен спринтьор на старт: с
пулс

хиляда, само адреналин. Кръстиш се мислено и – политаш.

Така беше и в третия пас на *Stairway To Heaven*, парче от
четвъртия

ни албум. Солото е като медитация върху песента. Взимаш един
фили-

гранен мотив и свириш, изпаднал в транс, в пълно съзвучие със
света

наоколо.

Записът и на двете сола се направи по сходен начин: влизаш,
загря-

ваш, глътваш дълбоко въздух и – с Бог напред!

Свиренето на сола е като религиозно преживяване. Прераждане.

Просто в един момент се случва: божествената искра изпуква и
всичко

се променя. Пренасяш се в друго измерение.

Да, всички го търсят това вълшебство. Нека обаче се върнем в
ре-

алността на делника. При цялото си величие *Since I've Been
Loving*

You Is има един дефект.

ПЕЙДЖ: Да, уви. Педалът на бас барабана скърца. Колкото
повече слу-

шам записа, толкова повече ме дразни. Чудя се как не сме го
забелязали.

Като фолк албум „Лед Цепелин III“ е футуристичен в много от-

ношения. Фолк елементът в акустичните песни като *Gallows Pole* е

очевиден, но той присъства и в по-тежките електрически мелодии.

Immigrant Song е като древна ода, *Celebration Day* – като обезумял

ботълнек блус, а ако правилно съм осведомен, *Out on the Tiles* е за-

почнала като пианска песен; по „фолк“ от това – здраве му кажи.

121

ПЕЙДЖ: Джон Бонъм е виновен. Началният низходящ риф на *Out on the Tiles* е мое дело, но китарата зад вокала е по една песен, която той

обичаше да си тананика и горе-долу гласеше следното: *Out on the tiles, I've had a pint of bitter, and I'm feeling better 'cause I'm out on the tiles.*

Кое то в общи линии значи... „дайте бира и музиката да свири“. Робърт

преиначи малко текста, направи го по-приличен, но си е простовата пе-

сен, спор няма.

Като се замисли човек, китарният риф е като цигулкова партия,

изсвирена три октави по-ниско; с отскок на шестнадесетата нота.

ПЕЙДЖ: Има такова нещо... Друг път не съм го мислил, но има малко

цигулков звук, вярно е.

Какво мислеше за другите групи, кои то модернизираха фолка и

блуса, като „Феърпорт Кънвеншън“ и „Бърдс“? Чувстваше ли ги

като сродни души?

ПЕЙДЖ: Харесвах ги. Но мисля, че човек никога не би сбъркал „Лед

Цепелин“ с „Феърпорт Кънвеншън“ или „Инкредибъл Стринг Бенд“. Те

имаха по-традиционни корени, а моите бяха еkleктични. Кое то не ми

пречеше да си бая едно и също! [Смее се.]

Моето музикално минало е сложно и многопластово. Неца като

Friends не са истинска фолк музика, а опит за нов прочит на съществува-

щите интонации. През очите на рок музикант.

В този смисъл *Friends* е акустична песен, изсвирена със свойствена-

та за рока агресия. Долното до в началото просто кърти!

ПЕЙДЖ: Има такова нещо. Както ти казах, песента се роди след един

скандал и носи голяма част от тогавашното ми настроение.

Всъщност във всичките ви албуми твоята акустична китара звучи

адски тежко, почти като електрическа. Каква беше рецептата?

ПЕЙДЖ: Без значение дали свириш на барабан, електрическа или аку-

стична китара, звукът се записва по един и същи начин – с микрофон, и

цялото изкуство се състои в правилното му разполагане. Ако инструмен-

тите звучат добре, не ти трябва допълнително подравняване. Характер-

ният ми акустичен звук се дължи на едно устройство, наречено „Олтеър

Тюб Лимитър“. Научих за него от мой колега, Дик Росмини, който през

1964 г. записа един албум, озаглавен *Adventures For 12 String, 6 String and Banjo*. Не бях чувал китара да свири така особено. Сремнах се по

случайност с него в Щатите и той ми разкри тайната. Устройството се

оказа толкова добро и надеждно, че го използвахме сума време – даже и

в *Through the Out Door*, записан през 1978 година.

Преувеличава ли се ролята на почивката в Уелс, или тя наистина е

била от значение?

ПЕЙДЖ: Цялата група не беше там, бяхме единствено аз и Робърт. Но

в Уелс се запали една искра – искрата на вдъхновението. Мястото беше

предшественикът на „Хедли Грейндж“ [каменна постройка от 1795 годи-

на, в която „Лед Цепелин“ композират и записват голяма част от четвър-

тия и петия си албум, *Houses of the Holy* и *Physical Graffiti*]. То ми под-

каза идеята да се скрием някъде и работим на воля ден и нощ.

Пътуванията винаги са те вдъхновявали.

ПЕЙДЖ: Пътуването е магия. Всичко започна с „Ярдбърдс“. Спомням

си, бяхме на турне в Австралия. Предложих да се върнем през Индия,

но останалите решиха да пътуват през Сан Франциско. Рекох си: „Хо-

дил съм вече там, а надали ще имам друга възможност да видя Индия.“

Тръгнах сам и не съжалих нито веднъж за решението си. Нищо не може

да се сравни с това да се озовеш на чуждо и неизвестно място в три су-

тринта и да си единственият пътник, слязъл на летището.

Между първата и втората част от турнето на „Цепелин“ през 1977 г.

реших да прескоча до Кайро, за да се запозная отблизо с тамошната му-

зика. Има една снимка с мен някъде край Сфинкса. Пътуванията са част

от моята музикална биография.

През 1972-ра си ходил отново в Индия, този път с Робърт Планта.

123

ПЕЙДЖ: Робърт и аз решихме да видим дали можем да позапишем

нещо с колегите от Бомбай; просто за идеята. Пробвахме *Friends* и *Four Sticks* с няколко перкусионисти, половин дузина струнни изпъл ни тели

и човек, който свиреше на нещо, наречено „японско банджо“. Господи,

здравата се измъчихме! Всичките бяха отлични музиканти, но бяха свик-

нали с друга ритмика. Транспонирането на мелодии в други тактове се

оказа безкрайно сложно, но твърде поучително. Пробвахме с *Friends* и

Four Sticks, тъй като двамата с Робърт можехме да ги изпълним и насън

и нямаше опасност да се отдалечим от оригиналния замисъл.

Ритмичните нюанси между различните култури са най-трудни за

преодоляване.

ПЕЙДЖ: Но именно това прави нещата интересни – взаимното между-

културно проникване. Помниш какво ми каза за агресивното начало на

Friends. Искях малко да посмекча нещата, въпреки че индийският ритъм

направо ги разводни. Казах си: „Боже мой!“ Беше необичайно, но по-

своему сполучливо решение.

Творчеството е непредвидим процес. Човек трябва да е готов на из-

вестни компромиси.

ПЕЙДЖ: Да, така е, но е възможен и друг подход. Спираш за малко,

мислиш и търсиш обходни пътища.

Въпреки неуспеха на нашия експеримент в Индия ние сериозно об-

мисляхме други записи там и в Кайро. Питър Грант беше особено

ен-

тусиизиран. Крояхме планове за транспорт на апаратурата с индийски

военни самолети, но те се оказаха утопични. Просто бяхме избързали.

Далеч по-късно, през 1994 година, в рамките на един общ проект между мен и Планта, двамата с Робърт прескочихме до Мароко и рабо-

тихме с местни транс изпълнители. Там ги наричат „гнава“, свирят по

сватби и всевъзможни празници; музиката им се използва и за гонене

на демони. В Африка са на страшна почит, но са изцяло местно явление.

Никога не бяха чували за нас и нашето изкуство и изобщо не ни обърна-

ха внимание. Постарахме се да направим така, че като си тръгнем, да

124

кажат: „Тия бяха страхотни типове.“ Прекарването ни в Африка беше не

по-малко вълнуващо от това в Индия.

Както по-рано спомена, една от песните, създадени в Брон-И-Ор,

***That's the Way*, е с настройка свободен сол.**

ПЕЙДЖ: В „Лед Цепелин II“ съм свирил с различни настройки, но ек-

спериментите ми датират още от първия албум. „До“ настройката ми във

Friends беше новост, но настройката със свободен „сол“ (D-G-D-G-

B-D) в *That's The Way* е съвсем обикновена и често срещана.
Ползвали са я

Мъди Уотърс, Робърт Джонсън и кой ли не.

Записът на *That's The Way* беше интересен, защото ни позволи да
работим с нови акустични текстури. Джон Пол Джоунс свиреше
на ман-

долина, а основните брейкове върху нея са направени на хавайска
китара

с педали. Аз не съм много спец, но се справих някак си. А в самия
край,

където всичко се разгръща, свирех на цимбал.

О, не знаех! Просто се слива с китарните партии.

ПЕЙДЖ: Пробвах да разкрася нещата. Джон Пол Джоунс си отиде
за

малко вкъщи и аз зад гърба му набутах и медни духови! [Смее
се.] Често

не съм го правил, вярвай ми! Свободната настройка дава
възможност за

много пълнеж и ние се възползвахме. А текстът на Робърт беше
изклю-

чителен.

Къде записахте албума?

ПЕЙДЖ: Албумът беше записан в Англия. На части, в „Айлънд“ и
„Олимпик“, а дообработката направихме в „Ардънт Студиос“ в
Мемфис,

с Тери Манинг.

След третия си албум наемате малко мобилно студио с цел да
ра-

ботите и записвате из провинцията, както сте правили в

„Хедли

Грейндж“ или Старгоувс. Можем ли да определим това като бяг-

ство от скованата атмосфера на традиционните студиа?

125

ПЕЙДЖ: Да, със сигурност. Чух, че „Бенд“9 правили техните *Music From the Big Pink* и *The Basement Tapes* в някаква взета под наем къща.

[В действителност албумът *The Big Pink* е записан в традиционно сту-

дио; само *The Basement Tapes* са записани на двупистов магнетофон в

една ферма, наета от Боб Дилън в северната част на щата Ню Йорк.] Не

знаех подробности и дали изобщо е истина, но идеята ми допадна. Реших,

че си струва да идем някъде и да работим там, вместо да сновем между

домовете си и студиото. Вярвах, че ако се вгълбим и мислим единствено

за музика, резултатът ще е далеч по-внушителен. Интуицията не ме под-

веде. Стегнахме се и всичко потръгна гладко. Беше като пътешествие из

непознати територии; сякаш просичахме път с мачете из някаква гъста

джунгла в търсене на светилището.

Говорейки за светилище, някъде по това време купуваш къща в

Шотландия, принадлежала преди това на известния окултист,

черен маг и сатанист Алистър Кроули. Освен това първото изда-

ние на третия албум съдържа основния принцип от философията

на Кроули „Прави каквото искаш“ и ритуалната масонска фраза

„Нека да е така!“, издраскани върху лака на мастър диска в края

на студийната работа. Твоите окултни увлечения слагат ли отпе-

чатък върху музиката ти?

ПЕЙДЖ: Да, и този невидим надпис е крайъгълен камък, отправна точ-

ка в това отношение. Исках да видя кога и дали ще го открият. Е, доста

се позабавиха. [Смее се.] След кое то почнаха да въртят плочите ни отзад

напред.

Искам да поговорим за инструментите и усилвателите, кои то си

ползвал по това време. Интересно е, че си създал цялата тази класи-

ка с помощта на сравнително скромна акустична китара, „Хармъ-

ни Соврин“. Кротък работен кон, не жребец, както биха могли да

помислят някои.

9 „Бенд“ или „Дъ Бенд“ е американска рок група, известна повече като акомпани-

ращ състав на Боб Дилън и с филма на Мартин Скорсезе „Последният валс“. – Бел. ред.

ПЕЙДЖ: Свирих с каквото имам. „Мартините“ бяха голяма рядкост в

Англия. Акустичните „Гибсъни“ току-що бяха започнали да се появяват,

но струваха доста скъпо. Моята „Хармъни“ ми стигаше. *Babe, I'm Gonna Leave You, Ramble On, Friends* и дори *Stairway To Heaven* са аранжирани

именно на нея. „Мартин“ си купих чак след четвъртия албум. А дотогава

използвах моята вярна „Хармъни“.

Как се сдобил с нея?

ПЕЙДЖ: Вече не помня, но сигурно съм я взел от някое магазинче, до-

като работех с „Ярдбърдс“. А може и преди това. Дали съм я ползвал в

студио? Знам ли... Повече използвах своята стара „Кромуел“, 37-а

дина, с ефове.

Мики Мост ми услужи със своя „Гибсън J-200“ за първия ни албум.

Божествен инструмент, просто великолепиe.

Чак ми е смешно, но още ползваш старата „Данелектро“, с коя то

си свирил из студиата през шейсетте, а си имал „Лес Пол“ още от

1969-а! Ти си пословично предан към китарите си.

ПЕЙДЖ: Да, така е. Ако утре отида да свиря някъде, пак ще си взема

„Лес Пола“ на Джо Уолш от 1969 година. Както и тая, двой ната,

дето я

купих, за да изсвирия *Stairway*. Те са ми много близки; стари, добри при-

ятели.

Колко красиво казано!

ПЕЙДЖ: Въпреки че гледам да не пътувам с тях. Черната ми „Лес Пол

Къстъм“ изчезна по време на едно турне през 1970-а; откраднаха я. Сви-

рех на тази от Джо Уолш, но реших да рискувам и да взема „Къстъма“,

тъй като в „Роял Албърт Хол“ се бях правил на Еди Кокран и знаех, че

е идеална за подкрепление. Страшно звучеше, вярвай ми. Кой ме е карал

да тръгвам с нея... Ето ти на – случи се. После отново използвах тази от

Джо Уолш; вършеше ми отлична работа.

Мисля, че хората, кои то непрекъснато сменят техника, грешат.

Трябва време, за да опознаеш даден инструмент и възможностите

му. Време, през кое то да се сработиш с китарата или усилвателя.

127

ПЕЙДЖ: Новият инструмент е свързан с несигурност и въпросителни.

Първата ми „Лес Пол“ е добра позната; знаем си се отдавна... обичаме

се и си прощаваме. Просто ми стига; върши работа.

Искам да те попитам за усилвателя, който то си използвал в живите

изпълнения около времето на третия албум. Повечето хора считат,

че на живо винаги си свирил с „Маршал“, но ми се струва, че за

истински отговорни представления като това в „Албърт Хол“ или

познатото от скандалния пиратски запис *Blueberry Hill* шоу в „Лос

Анджелис Форум“ през 1970-а си използвал „Хайуот“.

ПЕЙДЖ: Използвах го само временно. Няма да кажа с какво съм сви-

рил преди „Хайуота“, тъй като ще изкупят модела и няма да има бройка

за мен самия. Имам си два-три вкъщи, но... Хайде, добре, ще кажа: ос-

новният ми усилвател в началото беше „Вокс Супер Бийтъл“, вадеше

страшен звук.

По някое време реших да опитам и нещо друго. Всички тогава сви-

реха с „Маршали“ и аз, за да съм различен, си купих „Хайуот“ с крачен

овърдрайв. В крайна сметка обаче се спрях на „Маршалите“.

Интересното е, че малко преди шоуто по случай повторното ни

събиране реших да прегледам моите вехтории и „Хайуот“-ът ми взе ума!

Мамка му и сандък, как работеше...!

РАЗГОВОР С ДЖИМИ ПЕЙДЖ

И ДЖАК УАЙТ

129

ДЖИМИ ПЕЙДЖ И ДЖАК УАЙТ ОТ „УАЙТ СТРАЙПС“

БИСТРЯТ ВРЪЗКАТА МЕЖДУ ВЪЗВИШЕНОТО ИЗКУСТВО

И ПРЕЗРЕНИЯ БЛУС

ПО ВРЕМЕТО, в кое то Джими Пейдж, вече възмъжаващ тийнейджър,

свири из прославените студиа на Лондон, Джак Уайт завършва гимназия и работи като стажант-тапицер в едно от прашните предградия на Детройт, Мичиган.

Именно в този невзрачен период от живота на Уайт започват и сери-

озните му занимания с музика. Той се потапя в грубите ритми на възро-

дения в Детройт гаражен рок и свирейки на ударни и китара в различни

групи, успява да изгради ясен и смел музикален вкус. Бракът му с Мег

Уайт, коя то също научава да свири на барабани, се оказва превратен

момент в живота му.

Така се ражда „Уайт Страйпс“ – група, вдъхновена от оригиналния

делта блус, холандския минимализъм, електрическата агресия на „Лед Це-

пелин“ и детския наивитет на Мег в работата с ударните. Комбинацията

е толкова оригинална и безкомпромисна, че почти незабавно привлича

вниманието на алтернативната рок сцена. По време, когато в ефира цар-

ства мазният и полиран рок на Дженифър Лопес и Джъстин Тимбърлейк,

„Уайт Страйпс“ торпилира класациите с шумни гаражни парчета като

Fell in Love with a Girl и *Seven Nation Army*.

Впоследствие групата се разпада, но Уайт продължава с други бан-

ди като „Раконтърс“ и „Дед Уедър“, продуцирайки изпълни тели като

легендарната кънтри легенда Лорета Лин и развивайки собствената си

звукозаписна фирма „Търд Ман“.

130

„Ясната житейска визия на Джак винаги ме е възхищавала“, казва

Пейдж. „Естествено, че е талантлив. Но неговото изкуство е и честно,

кое то напоследък е рядко явление. Други на негово място биха избрали

компромисни решения. Той не го е правил и няма да го направи никога.

Твърд като канара.“

Джак е не по-малко ласкателен в отзивите за китариста, оказал най-

голямо влияние върху собственото му музикално развитие.

„Джими Пейдж има особената дарба да вземе една идея и да я пред-

стави в най-ясната Ж и ярка форма – казва той. – За разлика от оста-

налите той никога не изгубва нишката на своя художествен интерес и

преследва докрай целите си. След разпадането на „Ярдбърдс“ намери

великолепни музиканти, с кои то успя да изрази дръзките си предста-

ви за блуса и рок музиката. И то в момент, когато всички смятаха, че

блусът е достигнал своя апогей и е изчерпан откъм изразни средства и

внушения. Пейдж и „Цепелин“ изстреляха този стил на нова, далеч по-

висока орбита.“

„Като продуцент той на моменти надхвърля и колосалните си изпъл-

ни телски постижения. Не само пише невероятни рифове, но и умее да ги

представя в цялото им великолепие.“

Джак, ти си служиш със стари и примитивни похвати от блуса в

знак на протест срещу потъналата в излишества и излъскана тех-

нологична култура.

ДЖАК УАЙТ: Точно срещу това трябва да се бунтуваме в днешно време-

ме – свръхпроизводството, свръхтехнологизацията, свръхизкусурия-

нето. Те са ни разглезили, развратили са ни; всичко сега е лесно. Ако

искаш да си запишеш песен, сядаш на компа и „Pro Tools“ ти правят по

четиристотин трака. Всичко е така префинено, че убива спонтанността и

човешкото присъствие в изпълнението.

„Цепелин“ са забележителни с това, че успяха да уловят и осъвреме-

нят дивите корени на блуса. Техните велики парчета с нищо не отстъпват

по динамика и спонтанност на записите на Блайнд Уили Джонсън.



Версията на *Shake 'Em on Down* на Бъка Уайт, която то чуваме в „Лед Цепелин III“ [под заглавие *Hats Off to (Roy) Harper*] е чудесен

пример за песен, която предава духа на кънтри блуса, без да го

копира.

ДЖИМИ ПЕЙДЖ: Важното е да следваш духа, а не нотите на мелодия-

та. В „Цепелин III“ правим съвсем умишлен реверанс към кънтри блуса,

а част от традициите на този стил са именно спонтанността и непринуде-

ността на изпълнението. Пуснах си моя „Вокс“, дойде Робърт и включи

микрофона си в тремоло входа на усилвателя; почнах да свиря, а той да

пее. Крайният резултат, който то се чува в плочата, е сбор от два

бързи и

импровизирани записи. Толкова интуитивно се разбирахме помежду си,

че нещата се получаваха от само себе си.

Казвайки това, искам да подкрепя думите ти: няма смисъл да „пудриш“ музиката. Проникновението и настроението не се произвеждат по

132

поръчка. Блусът не е мъртва форма; той е жива и нежна същност, в която

вдъхваш идеите си. Всичко в блуса се свежда до спонтанност и умение да

уловиш моментното настроение.

ДЖАК УАЙТ: Едно е сигурно: никой досега не е успял истински да оце-

ни уменията на Джими като продуцент. Освен композитор и китарист той

е и техник, умеец да извади всичко от изпълнителя и да го запечата по

възможно най-автентичен начин в записа. Ти, човек, си страхотен спец: от

писъците на Бонъм до най-тежките и ръмжащи рифове... – всичко застива

покорно в лентата. Имаш невероятен усет за това как да предадеш ритъ-

ма – и като китарист, и като продуцент на музика. Съчетанието от тези

елементи кулминира в невероятния ти успех с „Лед Цепелин“.

ПЕЙДЖ: Още от първия албум обичах да правя колажи от контрасти-

раци звуци с цел да разширя динамичния спектър на песните.
Всичко

тръгна оттам и се разви в течение на времето.

**Визията е приоритет на художниците, не на музикантите.
Има ли**

**връзка между зрелищните спектакли на „Цепелин“ и твоето
худо-**

жествено образование?

ПЕЙДЖ: Без съмнение. Едно от нещата, кои то забелязах, е, че
пове-

чето абстракционисти са били отлични рисувачи. Всеки е
чиракувал в

продължение на дълги години, изучавайки правилата на
класическата

живопис и композиция, преди да се хвърли във водовъртежа на
експе-

риментите.

Това много ме впечатли и автоматично направих паралел със соб-
ствения си път в музиката. Свиренето в първите групи, работата
като

студиен музикант, продуцентството и годините, прекарани в
художе-

ственото училище, са, най-общо казано, моето чиракуване. Учех и
се

зареждах с идеи, но не бях творец в истинския смисъл на думата.
По-

сле се включих в „Ярдбърдс“ и – бинго! – всичко, кое то бях попил
и

разбрал, изведнъж легна на мястото си. Имах вълчи апетит за
експе-

рименти и този безценен опит ми даде увереност и материал за по-

нататъшната ми работа.

133

**Джак, ти също си повлиян от изобразителното изкуство.
Вторият**

ти албум е озаглавен *De Stijl*, по името на холандското
художестве-

**но направление, стремящо се да пречисти живописца,
свеждайки я**

до първични цветове и форми.

ДЖАК УАЙТ: Завършвайки албума, реших да го посветя на
Блайнд

Уили Мактел. [*Stijl* съдържа кавър на песента на Мактел *Your
Southern Can Is Mine.*] В следващия момент ми мина през ум, че
Мактел и пове-

чето от големите изпъл ни тели на кънтри блус са свирили и
записвали в

началото на двайсетте, времето, през кое то се заражда и
художественото

направление „*De Stijl*“. По същество двете правят едно и също –
свеждат

нещата до най-същественото.

В представите ми кънтри блусът и движението „*De Stijl*“ са
символ

на новото начало в музиката и живописца – новия път, който то
човече-

ството ще следва вероятно с хилядолетия. И едното, и другото
вързат

съответното изкуство към неговите корени. Няма по-чисто и
елементар-

но нещо от изразните средства на школата „De Stijl“ – квадрати, кръгове, хоризонтални и вертикални линии и основни цветове. Толкова. Кънтри

блусът на Сон Хаус и Чарли Патън също свежда музиката до най-прости

елементи, връща я към основите Ж.

Исках да прокарам паралел между двете явления, кое то накара хора-

та да мислят, че Мег и аз сме учили рисуване, а това, разбира се, не беше

истина. Скъпо беше, а и да имах пари, надали щях да се захвана.

Да, но е възможно човек да изучава изкуство и без да посещава ху-

дожествено училище.

ПЕЙДЖ: Правилно. Училището може да се окаже и спирачка за търсе-

щите личности. Един лош учител може буквално да похаби таланта ти.

По какво разбрахте, че създавахте ценностни произведения?

ДЖАК УАЙТ: Авторът на песни е чист като дете в стремежа си да на-

влиза все по-дълбоко и по-дълбоко в музиката. Това е процес, който не-

минуемо го връща към миналото. Стигайки до музиката на двайсетте,

успях далеч по-ясно да разбере новата, съвременна музика – най-вече

134

работите на Джими с „Ярдбърдс“ и „Цепелин“. В известен смисъл успях

да намеря своето място в музикалната вселена. Почувствах се като член

на едно огромно семейство от странстващи бардове.

Джак, в едно предишно интервю беше казал, че е лесно да свириш

като Стиви Рей Вон и трудно като Сон Хаус. Можеш ли да поясниш

думите си?

ДЖАК УАЙТ: Сигурно съм имал предвид, че блусът сам по себе си не

е кой знае каква философия. Знаете изтърканата фраза – „лесно се по-

чва, но трудно се става майстор“. Не може да ме впечатли някой, който то

навърта гами със скоростта на светлината; впечатлява ме Сон Хаус в

момента, в който то изсвири „погрешна“ нота. Една пропусната нота или

задиране по грифа по време на някой слайд са ми много по-ценни, откол-

кото самоцелната виртуозна техника.

Тоест майсторството на Сон Хаус е в неговата дълбочина; в това,

че и „грешките“ му са правилни. Всяка отделна нота си има смисъл

и е на мястото си. Хаус свири не за да блесне с техника, а за да по-

стигне едно почти религиозно преживяване.

ПЕЙДЖ: Техниката безспорно играе роля; трябва да владееш инстру-

мента си. Но по-важно е да си търсец дух, вечно в гонитба на
менящите

се човешки настроения. Всички групи, с кои то съм свирил,
обичаха да

импровизират на сцена, в кое то се състои и магията на живото
представ-

ление. Импровизацията е най-драматичната част от всяко изпъл-
нение.

Може да стане гаф, но именно този страх те държи във форма и напре-

жение. Голямото изкуство не е нито предвидимо, нито се
фабрикува по

проверени формули.

Джак, кое от работата на Джими те впечатлява най-много?

ДЖАК УАЙТ: *Whole Lotta Love* съм я слушал още от шестгодишен.

Беше на касета и от безброй пускания и пренавивания в началото
просто

се бе изтрила. Това, кое то ме впечатлява сега, като възрастен, е
мощта

на блуса в изпълненията на „Цепелин“. Блус като ядрено гориво.
Сякаш

135

някакво копче е завъртяно докрай и музиката струи с цялата си
бясна и

неукротима енергия.

Искам да обясня за какво говоря. В дивидито от телевизионното

излъчване в Копенхаген има едно изпълнение на *Dazed and Confused*, кое то винаги ме хваща за гърлото. Точно преди втория
куплет Джими

прави двусекунден стържещ ефект, кой то е като стократно

усилен вари-

ант на аналогичния пасаж от познатото изпълнение на Робърт Джонсън.

Джонсън с неговата акустична китара и микрофон, е като кротък ручей в

сравнение с мощния звуков водопад на „Цепелин“.

Точно това е целта според философията на Джими. Да доведеш до-

край силата на експресията.

ПЕЙДЖ: Кое то не се постига единствено с децибелите. Чувството е без-

крайно важно; умението да създадеш физически осезаема атмосфера. Му-

зика, която да те изправя на нокти, да произвежда тръпки по тялото ти.

Вие сте китаристи и едновременно продуценти. Какво е за вас про-

дуцирането на музика?

ДЖАК УАЙТ: Ти го каза: алфата и омегата е да имаш визия. В нача-

лото се страхувах, че толкова много власт би ме направила гротескно

егоистичен в очите на околните – „Композиция: Джак Уайт. Продуцент:

Джак Уайт. На китарата: Джак Уайт...“ и прочие. Но скоро разбрах, че

това е най-сигурният и удобен начин на работа. Вместо с часове да обяс-

нявам на някого какво, как и защо го искам, просто сядах и си го правех.

Стрелях и – бум в десетката!

ПЕЙДЖ: Именно. Хиляди пъти по-приятно, отколкото някой да ти се

меси в работата. Може да си на грешен път, но пък никой не ти натяква

грешките.

ДЖАК УАЙТ: Знаеш си, че си сам виновен.

ПЕЙДЖ: Ха, „виновен“! Ние сме музиканти, Джак, не престъпници!

136

Прави впечатление и друга странна подробност, обща и за двама

ви: в музиката на „Цепелин“ има всичко – рифове, закачки, рефре-

ни... но няма хорали в истинския смисъл на думата; отсъстват от

всичките ви големи хитове, като *Stairway to Heaven*, *Kashmir*, *Over*

the Hills and Far Away и пр. Същото важи и за легендарните песни

на „Уайт Страйпс“: *Seven Nation Army*, *Blue Orchid*... Умишлено ли

е търсено?

ПЕЙДЖ: Съвсем умишлено. Хоралът, разбира се, е проверен похват, но

ние искахме всяка част от песните ни да е внушителна и запомняща се.

Един кулминационен хорал отвлича вниманието единствено към себе си.

Акцентирайки върху нещо, обезличаваш останалата част от

композицията.

ДЖАК УАЙТ: Мен ако питаш, рифът във вашата *The Wanton Song* е напълно равностоеен на хорал. Мога да го слушам безкрайно. Толкова е

стегнат и мощен, че не омръзва никога.

ПЕЙДЖ: Да, един риф може изцяло да замести хорала в съзнанието на

слушателя. В такъв случай цялата песен се превръща в хорал. Идеята за

хипнотичния риф като лайтмотив на композицията не е нова – има я в

делта блуса, блискоизточната и дори африканската музика.

Може ли някой от вас да посочи произведение, кое то според предста-

вите му да въплъщава съвършения, платонически идеал за музика?

ПЕЙДЖ: По думите на Пикасо една картина никога не е завършена. В

голяма степен това важи и за музиката. Никога не бих казал, че нещо е

съвършено. Има неща, кои то събуждат у мен бури от емоции, но никога

не бих се ангажирал с крайни определения.

ДЖАК УАЙТ: Именно, Джими. Съгласен съм.



Разказ за шедьовъра на групата, „Лед Цепелин IV“,
записа на *Stairway to Heaven* и това как се оцелява
след земетресение

139

140

„КАЗВАХА НИ, ЧЕ СЕ САМОУБИВАМЕ В ПРОФЕСИОНАЛНО ОТНОШЕНИЕ...“

Зимата на 1971 година. Шефовете на „Атлантик Рекърдс“ тръпнат
в

оачване. Група „Цепелин“ се готви да издаде нов албум – величе-
ствен епос, най-силния в цялостната им кариера, и той трябва да
е

готов за Коледа.

Празничното настроение във фирмата бързо охлажда от една
обезпо-

коителна новина, дошла от мениджъра на бандата Питър Грант.
Според

нея албумът няма да има заглавие, а върху обложката няма да
бъде из-

писано нито името на групата, нито логото на звукозаписната
компания,

нито дори каталожен номер или носителите на авторски права.

В компанията настава паника. Без заглавие... без авторски

права...?

Гръм от ясно небе!

„Казаха ни, че се самоубиваме в професионално отношение и ни за-

плашиха с вой на – спомня си Пейдж. – Но решението да оставим облож-

ката без каквито и да било надписи беше реакция не срещу компанията,

а срещу критиката, която то твърдеше, че публиката аплодира музиката ни

по инерция, заслепена от „запазената марка“ „Лед Цепелин“. Искяхме да

докажем, че хората ценят не името, а таланта ни и че стилът на групата е

разпознаваем при всякакви условия и обстоятелства. Искяхме да говори

музиката.“

141

Тя не само говори, но и взривява публиката. Излязъл на 8 ноември

1971 година, неозаглавеният албум включва серия от парчета, превърна-

ли се моментално в класика, в това число *Black Dog*, *Rock and Roll* и, разбира се, кралицата на всички УКВ рок балади, *Stairway to Heaven*; десетилетия наред тя непоклатимо стои на пиедестала си. Само в САЩ

албумът се издава в двайсет и два милионен тираж и до ден днешен се

продава с рекордния темп от четири-пет хиляди екземпляра седмично,

заемайки четвърто място по търговски успех в цялата история на

звучо-

записната индустрия.

Запитан за полемиките около този неозаглавен албум, сега обикно-

вено наричан „Лед Цепелин IV“, Пейдж обяснява, че „групата никога не

се е задълбочавала в прекомерни анализи на кариерата си. Не е имало

неща като „да направим това... да направим онова...“. Нито пък планове

за придържане към една или друга теза. Действахме според обстоятел-

ствата.“

Официално сагата на „Лед Цепелин IV“ стартира през декември

1970 г. в „Айлънд Студиос“, западен Лондон. Въпреки мразовитите тем-

ператури групата прекрива прага на студиото в отлично настроение, за

кое то има и основателна причина: три последователни години са Ж до-

несли три платинени албума, а концертите по света чупят рекорди по

посещаемост. Успоредно с растящата популярност растат и амбициите

за надхвърляне на постигнатото. За жалост първите проби в „Айлънд

Студиос“ не донасят търсения ефект и членовете на бандата се замислят

за радикални мерки и стратегии.

„Решихме, че ще се получи добре, ако се усамотим някъде, в

място с

особен дух и атмосфера – си спомня Пейдж. – Идеята беше да създадем

уютна работна обстановка и да видим какво ще стане. Робърт и аз бяхме

написали голяма част от песните за предишния албум в едно усамотено

кътче в уелските планини и имахме отлични спомени. Мястото беше пре-

красно, нищо не ни разсейваше. Поради кое то решихме да наемем под-

вижна звукозаписна апаратура и всички заедно да отидем някъде.“

Пейдж е чувал за някаква стара къща, на няколко часа път от Лондон, която „Флийтууд Мак“ използвали като репетиционна, и решава да

идат там. „Хедли Грейндж“ се оказва каменна триетажна сграда от 1795

година, използвана първоначално като работилница за трудотерапия на

142

умствено изостанали и бедняци. Всичко друго, но не и луксозно място, с първично викторианско очарование, кое то спечелва сърцето на музи-

кантите. Двестагодишната сграда не е просто подслон; тя е преживяване.

„Беше като излязла от книгите на Дикенс – си спомня Пейдж. – Усой-

на и призрачна. Стаята, в която избрах да се нанеса, беше на тавана, а

чаршафите бяха вечно влажни. Робърт и Бонъм се чувстваха малко

стран-

но, но аз просто се влюбих в мястото. Със сигурност беше прокълнато.

Спомням си, една вечер се качвах по стълбите към стаята си и зърнах ня-

какъв сивкав силует над себе си. Взрях се, за да разбера дали не е просто

сянка; не беше. Хукнах обратно, тъй като нямах смелост да се закачам

с призраци. Поради отчайващото си минало мястото беше пълно с при-

видения. Един от приятните странични ефекти от нашето пребиваване

там беше този, че го прочистихме и изпълнихме с положителна енергия.“

Атмосферата не е единствената причина, поради която групата ре-

шава да заработи в „Грейндж“. Пейдж открива, че мястото има и отлична

акустика: „Още като съзрях постройката, знаех, че ще кънти чутовно.“

Скоро след това китаристът наема най-доброто за времето си под-
вижно звукозаписно студио, собственост на „Ролинг Стоунс“,
взима

един тонтехник, Анди Джонс, и набързо превръща скромното провин-

циално сиропиталище в огромна звукозаписна лаборатория.
Струпват

инструментите в големия салон, а усилвателите набутват из
шкафове и

стълбища, за да не пречат, и тъй, само след два-три дни групата е

готова

да пише рок история.

„Част от неповторимата звучност на албума без съмнение се дължи

на сложната акустична обстановка, в която работехме – обяснява Пейдж. –

Звукът не е създаван в стандартна правоъгълна кутия, каквато пред-

ставяват повечето традиционни студиа. Ние непрекъснато мъкнехме

микрофони и усилватели из къщата, оформяйки неповторими звукови

среди, което то със сигурност се усеща от слушателя, макар и подсъзнател-

но. Беше идея, която то се въртеше из главата ми още от първия албум, но

Хедли ми позволи да я реализирам в пълните ѝ възможности.“

Въпреки че обстановката предразполага към всевъзможни експесии,

бандата е олицетворение на понятието „дисциплина“. По време на едно-

месечния си престой „Лед Цепелин“ не само записват по-голямата част

от четвъртия албум, но и дооформят няколко песни, които то ще се появят

143

по-късно, в шестата им плоча – *Physical Graffiti: Down by the Seaside, Boogie with Stu* и *Night Flight*.

„Хубавото на „Хедли Грейндж“ беше това, че можехме да запишем песента в момента, в който то ни е хрумнала. За разлика от някои

колеги

ние не правехме по 96 дубъла на парче. Никога не сме се заседявали с

дни над нещо. Албуми се правят по съвършено различен начин. Случи

ли се да се закучи нещо, просто излез и изпий една бира. Или мини към

следващата песен.“

Грубото и небрежно парче *Rock and Roll* е отличен пример за тази фи-

лософия в действие. По спомените на Пейдж групата работела върху ня-

кои от по-сложните неща в албума, като *Four Sticks*, но ударила на камък.

За да се разтовари, Бонъм заблъскал началния барабанен риф от рок кла-

сиката на Литъл Ричард *Keep a Knockin*. Съвсем спонтанно към него се

присъединил и Пейдж с някакъв риф на старата си „Лес Пол“, който бил

толкова сполучлив, че спрял и казал: „Продължаваме с това.“ Така в края

на деня се родило парчето, което то днес познаваме като *Rock and Roll*.

„Така работехме – казва Пейдж. – Ако нещо ни харесваше, просто го правехме. Чувствах магията и вървиш след нея. Импровизацията

беше в основата на творчеството ни. Търсехме, гмуркахме се в непо-

знати дълбочини. Радвахме се на всичко, предоставено от случая, и с

удоволствие го използвахме.“

„Случаят“ включва и големия изпълнени телски талант на покойния

вече кийбордист Иън Стюарт–Стю, една от недооценените звезди на рок

музиката. Стюарт свири за „Ролинг Стоунс“ в ранните години от кариерата

на групата и изпълнява ролята на мениджър по време на турнетата

им. Отговаря и за мобилното им звукозаписно студио, поради което по-

късно се отбива при „Цепелин“, за да види дали всичко е наред и апата

ратурата работи според изискванията. Познавайки таланта на Стюарт,

„Цепелин“ незабавно го наемат на работа.

„Стю беше безкрайно скромнен, но свиреше като дявол на пиано-

то – казва Пейдж. – Истински виртуоз, буги-вуги беше стихията му. В

„Хедли Грейндж“ се търкаляше едно забравило годините си пиано, полу-

разпаднато. Беше толкова зле, че не ни минаваше и през ум да го използва-

ваме. Но се появи Иън и седна да импровизира нещо. Отидох при него и

доколкото можах, настроих китарата според пианото. Другите задумкаха

144

с тамбурина, запляскаха с ръце и затропаха из коридора; така, без да

усетим, записахме *Boogie With Stu*.

Канят Стюарт и втори път, когато бандата добавя последни щрихи

към *Rock and Roll* в „Олимпик Студиос“, Лондон. „Обикновено на кла-

вишните свиреше Джон Пол Джоунс, но той изобщо не се засегна, когато

предложихме в записа да участва Стю – казва Пейдж. – Когато някой е

виртуоз в даден стил, най-логично е просто да му отстъпиш мястото си.“

А какво става с *Four Sticks*? След множество опити за обуздаване на

непокорната мелодия, в самия край на работата по албума слънцето най-

сетне изгрява и над „Айлънд“. Положението, както обикновено, спасява

Джон Бонъм. Успехът е плод на професионална ревност. Вечерта преди

записа Бонъм гледа своя съперник, виртуозния барабанист Джинджър

Бейкър, по време на концерт с бандата му – „Еър Форс“. Влиза в студи-

ото и изръмжава: „Ей сега ще покажа на тоя тип как се свири на бара-

бани.“ Грабва четири палки – по две във всяка ръка – и изсипва пороя,

известен днес, с такава гръмовна мощ, че преобразява песента из основи.

Четири палки дават и името на парчето.

Вълшебството на „Хедли Грейндж“ не присъства в напълно автентич-

тичен вид в албума. Много от песните, макар и записани в призрачния

каменен дом, се подлагат на допълнителна шлифовка в Лондон. Ритъ-

мният трак на *Black Dog* например е записан в „Хедли“, но китарните

тракове на Пейдж са довършени в „Айлънд“ в Лондон.

Той си спомня: „Джон Пол Джоунс направи началния риф, който то е

много хубав. Аз предложих да изградим песента по подобие на *Oh Well*

на „Флийтууд Мак“: във вид на диалог между вокала на Робърт и банда-

та. *Black Dog* ни измъчи доста и ако се заслушате в албума, ще чуете как

в началото на всеки отделен риф Бонзо буквално ни дава знак, чукайки

палките си една о друга. Трябваша ни доста репетиции, докато излеем

песента както искахме.“

Бандата като цяло се справя отлично със записите в провинцията,

но Пейдж не остава доволен от звученето на китарата си. Решава да при-

бегне до използване на директен бокс – техника, прославила Нийл Йънг

и неговия мощен хит *Cinnamon Girl*. Китаристът и тонтехникът се съглас-

сват, че това най-лесно може да се постигне в „Айлънд“ и отлагат завъ-

ршването на песента за Лондон.

Пристигайки в „Айлънд Студиос“ двамата се захващат с онова, кое то

по-късно ще се превърне в първи сингъл на албума. Според едно интервю

на Джон, дадено през 1993 година за списание „Guitar World“, Пейдж по-

стига агресивното ръмжене в *Black Dog*, включвайки „Лес Пола“ в дирек-

тен бокс, а оттам – в микрофонния вход на студийния миксер.

„Анди Джонс постигна дисторшън посредством микрофонния усилва-

тел на миксера – казва Пейдж. – След него включихме два последователни

компресора „1176 Юнивърсал“ и така вече дисторзираният звук мина и

през компресия. Всеки риф се записа тройно – отляво, отдясно и централ-

но. Солата бяха записани по далеч по-стандартен начин. Искях да се открито-

яват от директните китари; търсех съвсем различен тонален оттенък. За-

това просто включих китарата в „Леслито“ и я записах съвсем нормално.“

Ефектът е невероятен, но той само повдига завесата пред онова, кое то

предстои. Подобно на *Black Dog Stairway to Heaven* е създадена в „Хедли

Грейндж“, но довършена в „истинско“ студио. Пейдж настоява да изпипат

парчето до съвършенство, кое то не може да стане в

импровизирани условия.

„Ритъмният трак на *Stairway to Heaven* се състои от мен и моята аку-

стична китара „Хармъни“, Джон Пол Джоунс на електрическото пиано

и Джон Бонъм на ударните – си спомня Пейдж. – За жалост нямаше как

да запишем акустичната китара и барабаните в „Хедли“; трябваше ни

хубаво и голямо студио. Това е простото обяснение.

Песента е записана в „Айлънд“, но е родена в „Хедли“. Играех си с

китарата и налучках интересни мотиви, кои то съединих в цялостна ме-

лодия. Реших по средата Ж да вкарам усилващи се в кресчендо барабани.

Исках песента да ускорява и темпото си, кое то не е общоприето решение.

Показах мелодията на Джонси, за да го запозная с нея, а на другия

ден продължихме с Бонъм. Той се зае с текста, а ние – с аранжимента.

Работехме като луди. В момента, в който то стигнахме до финалния фанфар

и песента бе сглобена, Робърт беше готов с 80% от текста. Казвам го, за

да разберете с каква жажда и вдъхновение създавахме нашата музика.

Давахме всичко от себе си.“

Stairway to Heaven е и единствената песен от четвъртия албум, в коя-

то могат да се чуят всички основни китари на Пейдж.
Безсмъртното интро

е изпълнено на легендарната „Хармъни“, която днес може да се види в му-

зея на рокендрола в Охайо. Ритъмът – на дванайсетструнната му електри-

146

ческа „Фендер“, а много от завършващите рифове – с основното оръжие

на Пейдж, купената от Джо Уолш „Лес Пол“, модел 1959 година.

Куриозното е, че вероятно най-прочутото соло в историята на рока

е импровизирано на стария „Телекастър“, широко използван от Пейдж

в първия албум на бандата. „Първата и някои свързващи фрази бях на-

мислил предварително, но като цяло солото е импровизация. Мисля, че

го изсвирих през „Маршала“.

На въпроса, как песента е успяла да издържи проверката на почти

четири поколения, Пейдж отговаря: „Мисля, че се дължи на текста. Той

ражда безброй асоциации. В съзнанието на всеки, който го слуша нещо, из-

никват различни представи и настроения, а *Stairway* дава безкраен про-

стор на въображението. Фактът, че отпечатахме текста във вътрешната

обложка на плочата, показва, че наистина сме го харесвали. Текстът е

там и все още се печата по кориците на компактдисковете, но хората

влагат в песента и безкрайно многообразие от собствени мисли, блянове

и преживявания. Кое то е най-хубавото.“

„Участвал съм в писането на текстове за първите три албума с тайната надежда, че Робърт най-сетне ще поеме нещата в свои ръце. В

четвъртия албум неговият талант най-сетне засия. Спомням си как ми

каза: „Имам някои странни фрази. „Съскане в живия плет...“ и прочие.

Хората доста ще си поблъскат мозъците. Но... не пречи; полезно е!“

Накрая вярна ли е мълвата, че химнът на „Цепелин“ е вдъхновен от

Джордж Харисън? Пейдж почесва глава и се размива:

„Вярна е, само дето не се отнася за тази песен.

Джордж и Бонзо си пиеха нещо и Джордж му каза: „Грешката ви е, че не правите балади.“ „Ти пък, това да искаш!“ , му казах аз и написах

Rain Song, която то включихме в *Houses of the Holy*. Ако се вслушаш, ще

забележиш, че дори цитирам *Something* в първите два акорда.“

Stairway to Heaven е парче, с което то Пейдж безспорно се гордее, но най-топли чувства изпитва към триумфалния финал на албума, *When the*

Levee Breaks. Това донякъде е разбираемо. Песента може да се разглеж-

да като кулминация на идеите, последователно развивани от него в пред-

ходните албуми на бандата. Всеки, който е разговарял с китариста, неиз-

менно е чувал мантрата, че „отстоянието означава дълбочина“. Грохотът

на барабана в *Levee* категорично потвърждава правотата му.

147

РАЗГОВОР № 6

КАК, ПО ДЯВОЛИТЕ, ПОСТИГНА

ТОЗИ НЕЗЕМЕН ЗВУК В *LEVEE*?

148

ДЖИМИ ПЕЙДЖ: Работехме по една друга песен в салона на „Хедли

Грейндж“, когато ни донесоха втори комплект барабани. За да не спира-

ме работа, казахме на хората да го оставят в коридора. Коридорът беше

просторен, с голямо триетажно стълбище. По-късно Бонзо излезе да

пробва барабаните и се върна изумен; звукът бил страхотен заради ехо-

то. И ние му казахме: „Щом е така, дръж ги там. Там ще ги записваме.“

Анди Джон увеси няколко микрофона „M160“ от втория етаж, ком-

пресираща ги, добави малко ехо и също го компресираща и – стана това, кое то

искахме. Акустиката на стълбището се оказа толкова балансирана, че

дори не ни трябваше отделен микрофон за бас барабана. Джонси и аз из-

лязохме със слушалките в коридора, оставяйки усилвателите в стаята, и

от раз забихме ритъмния трак на *Levee*.

Кога открихте тази особена звучност на помещенията – в началото

или в края на престоя си в Хедли Грейндж?

ПЕЙДЖ: Не съм сигурен, но мисля че към края. Доколкото си спомням, вече имахме зад гърба си доста дубли на песента, кое то беше необичайно

за работата ни там. Ритъмният трак ни убягваше.

Съжеляваш ли, че така късно сте открили тази невероятна акустика?

ПЕЙДЖ: Не. Щеше да ни подведе. Нямаше смисъл всички парчета да

имат особен екот. Чарът на песента е в това, че се откроява от останалите.

Но ти открий време си бил цар на естествената акустика.

ПЕЙДЖ: Винаги съм използвал и доразвивал метода, стигайки дотам,

че почнах да изнасям микрофони из коридорите – както направихме с

песента, коя то обсъждаме. Най-важното беше, че имах тонтехник, който то

схваща и подкрепя идеите ми. Вместо да спорим, действахме. Лично аз

нямах и най-малко съмнение, че барабанът като акустичен инструмент

се нуждае от въздух, за да „диша“. И винаги съм търсил студия с подхо-

дъща големина и акустика. Барабаните са гръбнакът на бандата.

„Хедли Грейндж“ беше любяща майка за барабаните, но мащеха за

китарите. Повечето от траковете, направени там, впоследствие бяха пре-

записани в „Айлънд Студиос“. *Levee* обаче е изключение.

149

Как беше настроена китарата?

ПЕЙДЖ: Свирих на моята „Фендер“ с 12 струни, настроена на „сво-

боден сол“10. Изглежда по-ниско, защото забавихме трака, за да му при-

дадем напрежение. Странното, величествено звучене се дължи именно

на това. На забавен каданс звукът се уплътнява. Единственият проблем

е този, че трябва да свириш безкрайно чисто. Забавеният каданс е като

лупа, показва и най-малките несъвършенства и пропуски. При увелича-

ване на скоростта става обратното, нещата се стягат и подобряват. В *No Quarter* също използвахме забавяне.

***Levee* се отличава и с характерния си микс.**

ПЕЙДЖ: Идеята беше да се получи транс. Ако си забелязал, всеки стих

е различен от предходния. Сменя се фазата на гласовете, добавят се фо-

нови ефекти и всичко се раздвижва, започва да плава – с изключение на

вокала, който то става опорна точка на композицията.

ПОСЛЕДНОТО, КОЕ ТО ОСТАВА да се довърши по албума, е миксирането.

Анди Джон убеждава Пейдж, че единственото подходящо място за това

е „Сънсет Саунд“ в Лос Анджелис, студио от световна величина с най-

доброто за времето си оборудване. „Плюс това – казва му Джонс – мал-

ко ще си починем в Щатите.“

За жалост всичко тръгва наопак. Като за начало Калифорния посреща Пейдж с хубавичко земетресение.

„Помня, лежах в леглото и всичко почна да се тресе – казва той, смеейки се. – Първото, кое то ми мина през ум, беше текстът на *Going to California* – „разлюлени каньони...“ и прочие; рекох си: „Нея ще я мик-

сирам най-накрая, мамка Ж!“ Така и направих в действителност.“

Следват странни неща, за кои то Пейдж има догадки, но няма обяс-

нение. Двамата с Джон правят микса и се прибират в Англия. Пускат за-

писа и – всички опулват очи невярващо: музиката е някаква кална каша;

пълно бедствие. Липсват високите честоти. Месец труд е отишъл на-

10 Вид китарна настройка. – Бел. ред.

150

празно; всички се чудят какво е станало. Почват спорове, политат обиди

и обвинения.

„В Щатите записът ни звучеше съвсем различно – си спомня
Пейдж. –

Нямах думи. Бях чувал за записи, изтрити от електромагнитното
поле

в английското метро. Джон беше на мнение, че записите са
повредени

някъде по пътя; липсваха всички високи честоти. Аз и до ден
днешен ня-

мам обяснение. Възможно е да са ни подвели и мониторите в
американ-

ското студио; бяха супермодерни и възпроизвеждаха огромен
честотен

спектър за разлика от нашите. Знам ли...”

Пейдж запретва ръкави и прави повторен микс в „Айлънд
Студиос“.

Като цяло – успешен, с изключение на *When the Levee Breaks*, коя
то от-

казва да повтори красивата си звучност от Лос Анджелис. Човек с
хла-

ден ум, Пейдж не изпада в паника, а внимателно сравнява и
анализира

записите. За негово изумление оказва се, че *Levee* е единственото
парче, пристигнало непокътнато в Англия. Пейдж се възползва от
щастливата

случайност и песента става единствената троха от злополучния
му аме-

рикански престой, намерила място в албума.

Никоя обложка на плоча не е била подлагана на толкова анализи
и

дисекции колкото тази от четвъртата тава на „Цепелин“; трийсет
и ня-

колко години на спорове и предположения. Един-единствен човек в света

знае истинската символика на отшелника с фенера и стареца със съчки-

те. Да го попитаме.

151

РАЗГОВОР № 7

АЗ ЛИЧНО СЪМ СКЛОНЕН ДА ТЪЛКУВАМ ОБЛОЖКАТА
НА ПЛОЧАТА КАТО ОТРАЖЕНИЕ НА СЪДЪРЖАЩАТА
СЕ В НЕЯ МУЗИКА. МРАЧЕН ГРАДСКИ ПЕЙЗАЖ,
КОНТРАСТИРАЩ С ПЪРВИЧНОСТТА НА МИНАЛОТО:
НЕ СА ЛИ ТОВА БЛУСЪТ НА *BLACK DOG*
И КЕЛТСКИЯТ ФОЛКЛОР НА

THE BATTLE OF EVERMORE?

152

ДЖИМИ ПЕЙДЖ: Хм... Навремето обикалях много из антикварни
магазини в търсене на неща, кои то другите са пропуснали. Знаеш – ме-

бели... дреболии... – съкровища, изхвърлени от своите отегчени
соб-

ственици. Робърт беше веднъж на разходка с мен, бяхме в Рединг
и се

разровихме из купчина от стари вещи. Робърт откри стареца със
съчките

и предложи да го включим в оформлението на обложката.
Помислихме и

решихме, че ще представлява интересен контрапункт на
модерния град-

ски пейзаж от задната страна на плочата; метафора за упадъка на мина-

лото и напора на бъдещето.

Нашите сърца винаги бяха раздвоени – между любовта към традицията и страстта да експериментираме. Двете съществуваха в равнове-

сие и хармония.

А вътрешната обложка?

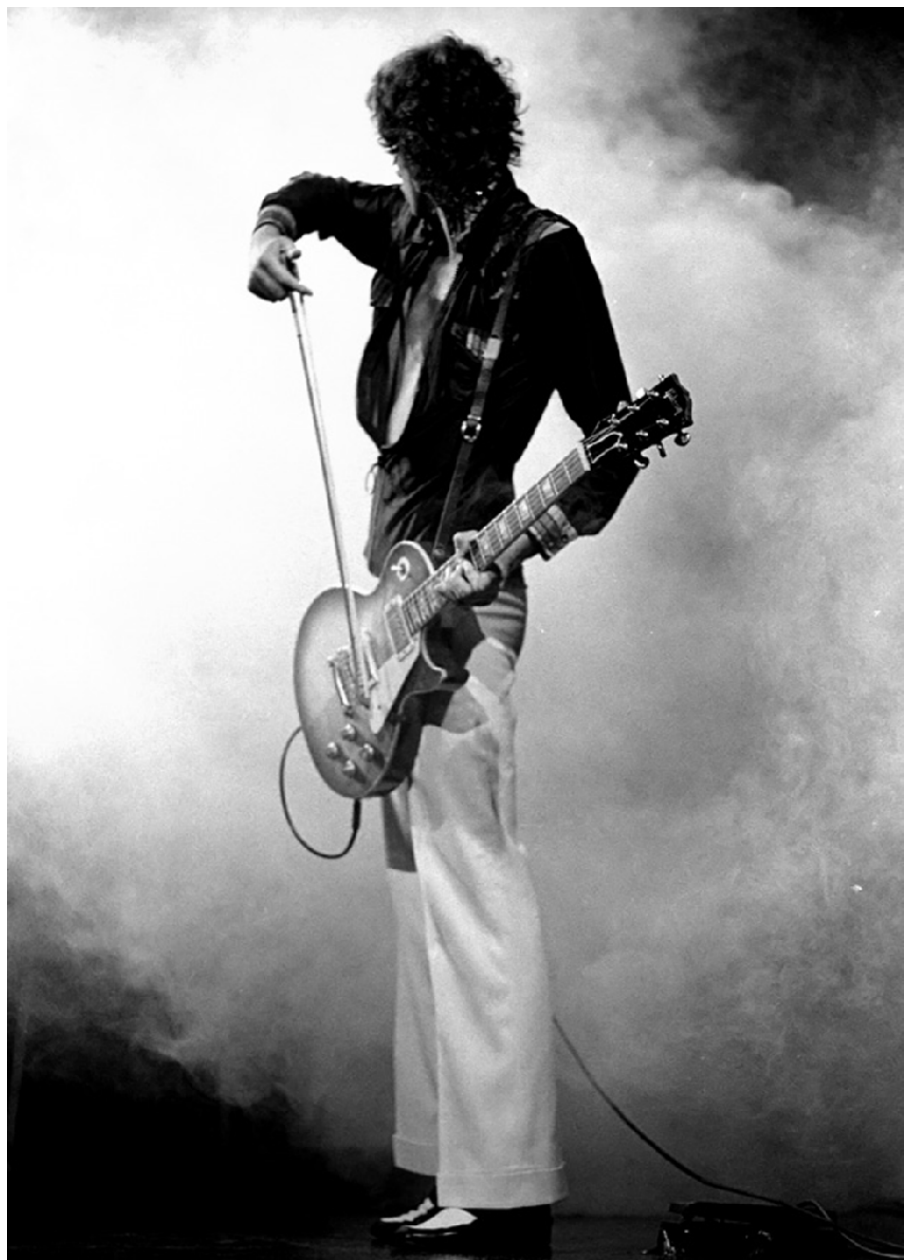
ПЕЙДЖ: Тя е правена от един приятел. Най-общо казано, илюстрира

търсеция дух на човечеството.

Какво в тази алегорична картина е бандата: търсач или източник

на светлина?

ПЕЙДЖ: Знам ли... И двете сигурно.



През седемдесетте „Лед Цепелин“ са най-бляскавата звезда по сцените. Легендарните тричасови маратони от виртуозни изпълнения им спечелват заслужен респект от страна на критиката. А скандалният им начин на живот ги издига до богове в очите на публиката

155

156

„ТУРНЕТАТА БЯХА БЕЗКРАЙНА ПОРЕДИЦА ОТ КАПРИЗИ И РАЗТОЧИТЕЛСТВО...“

Понесена от вълната на огромния успех на своя четвърти албум, банда се превръща в най-ярквата звезда на музикалния небосклон, засенчвайки титани като „Ролинг Стоунс“ и „Ху“. Шоуто им на 5 май 1973 г. в Тампа, Флорида, смазва рекорда на „Бийтълс“ от

1965 година и вече неоспоримите шампиони в тежката категория на рока

политат, буквално и преносно, от концерт на концерт с личния си само-

лет, украсен с емблемата на банда.

През март 1973-та излиза *House of the Holy*, сигурно най-жизнерадостният албум в целия каталог на групата. С

изключение на

меланхоличната *No Quarter* четиридесетминутният запис е пенлив, праз-

ничен и енергичен, кое то има и своя логична причина: 1973-та е една от

най-хубавите години в живота на четиримата.

„Основната ми цел в *Houses of the Holy* беше просто да продължа

играта – казва Пейдж, който то е продуцент и на този албум. – Всички ис-

каха да направим нещо в стила на „IV“. Беше глупаво и опасно, тъй като

трябваше да се състезаваме със самите себе си. Грешка е да повтаряш

едно и също. Тези, които го правят, след няколко албума са изчерпани.

Аз залагах на изненадата. *Houses of the Holy* прелива от радост и опти-

мизъм и е правен с огромно удоволствие.“

Хапливият хумор в песни като повлияната от реге стила *D'yer*

Mak'er и шантавия фънк на *The Crunge* подкиселяват странното и екзо-

тично блюдо от мистика и американски блус и бележат нов поврат в сти-

157

листичните търсения на бандата. Факт е, че блусът – в истинския смисъл

на думата, – който то е фундаментална величина в творчеството на „Цепе-

лин“, практически отсъства от петия им албум.

Той е игрив и сложен, кое то личи от композиции като *Over The Hills*

and Far Away, The Rain Song и ослепителното първо парче, *The Song Remains The Same*, където таланът на Пейдж като китарист блясва в

пълното си величие. Ако човек си даде труда да вникне в музиката зад

безгрижния текст, дори простоватата на пръв поглед *Dancing Days* се

оказва пълна с изненадващо богати хармонични пластове, както и вир-

туозни слайдове.

Екстровеерното звучене на *Houses of the Holy* намира естествено

продължение в новите концертни инсценировки на групата. Познатата с

хипарския си шик група става все по-екстравагантна и излъскана. Пейдж

с поръчковото си сценично облекло истински се вживява в ролята на

модна икона и рок звезда. Впитите като на матадор костюми с везани от

брокат колибри стават запазена марка на изпъл ни теля.

Гигантските мащаби налагат и съответстваща сценография. Турнето

от 1973 година съдържа най-модерни за времето си ефекти като сух лед,

огледални сфери и огромен арсенал от цветни прожектори и стробоско-

пи. Всяка от песните се превръща в отделна пиеса, със собствена драма-

тургия и хореография. *Dazed and Confused* става двадесетминутна

оргия

на злото, а *Stairway To Heaven* – трансцендентно религиозно тайнство.

„В ранните си години бяхме напълно скромни – споделя Пейдж. –

Но постепенно набрахме смелост. Умеехме да свирим и го показвахме.“

Новото самочувствие си личи навсякъде, включително и извън сцените-

ната. „Цепелин“ дават тон на безкрайните вакханалии, превърнали се в

неотменна част от рок културата. Няколко поредни години четиримата са

шампиони по опустошаване на хотели, оргии с фенки и алкохолни експерименти-

сии. Както и всичко друго, вършат това със стил и дяволско „себеотри-

цание“. Ел Ей и Ню Йорк стават свидетели на диви нощи и незабравими

събития. Докъде са стигали?

„До границите на въображението – казва Пейдж. – Бяха дни на без-

крайни оргии и разточителство. Лос Анджелис беше като Содом и Го-

мор, но той си е бил такъв и преди нас, още от златното време на Холивуд-

вуд. Ние го довършихме.“

158

Този упадъчен начин на живот нямаше да е интересен, ако не при-

надлежеше на най-запомнящите се сценични изпъни тела в

историята на

рока, златната кокошка на „Атлантик Рекърдс“ – „Лед Цепелин“.

Дани Голдбърг, един от най-прочутите музикални мениджъри, работил за „Нирвана“, „Соник Ют“ и „Олмън Брадърс“, изпълнява ролята

на пресаташе по време на американското турне на групата. По думите

му „Цепелин“ с частния си самолет, продадените за месеци напред пред-

ставления и хилядите си приумици са били истински магнит за пресата.

Център на всичко, разбира се, е била музиката.

„Бяха гении – казва той в едно интервю от 2008 година. – И четири-

мата. Но Джими беше сърцето и душата на бандата. Беше толкова уверен

в себе си, че ни най-малко не се чувстваше застрашен от останалите –

сами по себе си звезди от невероятна величина. Джими имаше нюх и

визия; знаеше какво иска публиката и как да ѝ го даде. Водеше групата

като генерал в сражение.“

Апогей на турнето стават заключителните юлски концерти в „Медисън Скуеър Гардън“ в Ню Йорк, увековечени в незабравимия филм-

концерт „Песента остава същата“. Пейдж си спомня, че заради адренали-

на покрай живите изпълнения и снимките не успял да мигне пет поредни

нощи.

„Бяхме в Ню Йорк, снимахме филм и изнасяхме грандиозни концер-

ти; бяхме като наелектризирани – казва Пейдж. – Мъчехме се да спим,

но как? Не ставаше. Хиляди пъти по-приятно беше да скиташ навън и да

правиш глупости.“

„Концертите на „Цепелин“ бяха обмен на енергия между нас и публиката. Пращаш импулс и той се връща, стократно усилен, към теб на

сцената. В хода на вечерта се трупаха и отприщваха лавинообразни на-

прежения. Феноменално явление.“

Следващият разговор проследява еволюцията и траекторията на ле-

гендарните живи изпълнения, така както са представени във видеоалбума,

старателно компилиран от Пейдж през 2003 година. Двата диска с обща

продължителност от близо пет часа и половина разказват за четири изклю-

чителни концерта на „Цепелин“: този в „Роял Албърт Хол“ през 1970-а,

само година след излизането на дебютния им албум; снимки от юлските

159

концерти в „Медисън Скуеър Гардън“ в Ню Йорк, невключени във фил-

ма „Песента остава същата“; запис от петчасовия концерт в „Ърлс

Корт“,

Лондон, през май 1975 година; както и рекордния по посещаемост концерт

на фестивала в Небуърт, Англия, състоял се през 1979-а, година преди

смъртта на Бонъм. Всеки отделен запис е възстановен, ремиксиран и кон-

вертиран в Dolby 5.1 цифров формат, под личното наблюдение на основа-

теля на групата. Дисковете включват и пъстра подборка от телевизионни

изяви, рекламни клипове и интервюта на четиримата.

Видеоалбумът съдържа практически целия филмов материал, за-

снет през творческия живот на групата. Защо е само петчасов? Не

е ли малко като за културно явление от величината на „Цепелин“?

ПЕЙДЖ: Причините са разностранни. Преди всичко нека си спомним

Англия от 1968-а – годината, в коя то възникна „Цепелин“. Би Би Си

беше монополист в радиоефира, а прогресивната рок музика не беше по

вкуса на тази закостеняла институция. Както и друг път съм казвал, ви-

наги сме настоявали да ни представят с поне едно кратко и едно дълго

парче, например *Communication Breakdown* и *Dazed and Confused*, с цел

публиката поне отчасти да се запознае с нас, нашите

творчески търсения. Сам разбираш, че Би Би Си нямаха и най-малко на-

мерение да ни пускат в нашумелите си предавания. Тъй че единствената

възможност за досег със слушателите бяха участията в малки смесени

програми, където – с повече късмет – успявахме да изсвирим по 2–3 пес-

ни. Радвахме се и на това, но рекламният потенциал на подобни изяви

беше незначителен.

Друг начин да вдигнем шум беше, като се покажем по английската

телевизия, но вероятността да проникнем в този бастион беше нулева.

Тъй че събраните във видеоалбума записи са единствените ни докумен-

тирани на лента изпълнения.

Има един клип от датската телевизия, много смешен, защото публи-

ката се чуди дали да не хукне мигом; просто е в ужас, вижда се.

Има и друг, от френската. Бяхме включени след едно изпълнение на

оркестър от „Армията на спасението“, от кое то ясно личи колко са ни

ценели и разбирали. Преди записа направихме проба за звука, но резулт-

извода, че

телевизията не е нашето място за изява. С този кошмарен звук и начина,

по който то ни представяха, по-скоро се излагахме. Да не забравяме и това, че телевизорите имаха смехотворни високоговорителчета. Те просто

окарикуряваха звука на групата.

А вие бързо разбрахте как да се справите без радиото и телевизията.

ПЕЙДЖ: Именно. Залагайки на живите изпълнения.

Същото ли беше и в Америка?

ПЕЙДЖ: Да, почти. „Ярдбърдс“ бяха по-известни там, отколкото във

Великобритания. Бяхме постоянно на път и срещите с публиката ми да-

ваха ясна представа за променящите се вкусове на американските слуша-

тели. Знаех, че има огромна ъндърграунд аудитория, която не дава и пет

пари за сингли и хитове.

В края на шейсетте американското УКВ радио беше място за свободомислещи творци и там пускаха по цели страни на албуми, включи-

телно и експериментална музика от групи като „Ярдбърдс“, „Крийм“ и

„Трафик“. Знаех, че може да бъде отлично рекламno средство за мен и

бандата ми.

Срещнахте ли разбиране от страна на УКВ станциите?

ПЕЙДЖ: О, огромно, и то веднага. По времето, когато стъпихме на аме-

риканска земя, хората вече познаваха първия ни албум, кое то беше стра-

хотен плюс за дебюта ни. Публиката беше будна и осведомена, а Щатите

са толкова необятна територия, с толкова места за изяви от всякакъв вид, равнище и направление, че възможностите за работа и растеж бяха про-

сто неописуеми.

Бил си проникновен човек с широк поглед върху живота и събития-

та. Схващал си силата на радиото, растящия интерес към албумите

и живите изпълнения. Групата е използвала пълния потенциал на

тези нови тенденции и настроения.

161

ПЕЙДЖ: Да, така е. Вместо да правим сингли за официалните амери-

кански станции, работехме за УКВ предавателите. Заиграването с ма-

совия вкус щеше да е гибелно. Всяка наша песен в ефира на УКВ беше

кодиран знак: „Следва албум!“, кой то се чакаше с радост и нетърпение.

Това беше и целта ни. Исихме хората да ни опознаят в цялост, а не

от единични, макар и сполучливи попадения. Синглите значат безкраен

стрес; всяка мизерна плоча е тежка битка за благоволенieto на

публика-

та. Ние не бяхме квартална банда, нашите цели бяха стратегически. Дори

Whole Lotta Love, която то е издавана и като сингъл, няма евтиното звучене

на комерсиална музика.

В този контекст как да разбирам решението ви да филмирате кон-

церта си през 1970-а в „Роял Албърт Хол“?

ПЕЙДЖ: Не беше наше решение. Беше началото на 1970-а, вторият ни

албум току-що се беше появил и бандата набираше инерция. Режисьорът

на „Top of the Pops“ [музикално-развлекателна програма по британската

телевизия] ни помоли да запише концерта, без да се ангажира с действи-

телното му излъчване. Снимаха всичко, а няколко месеца по-късно ни

представи монтирана ролка с четири кратки изпълнения. Изглеждахме я,

но беше лоша. Но ние се развивахме с такава скорост, че песните ни се

сториха остарели и демодирани. В резултат на кое то не дадохме съгла-

сие за излъчване.

И записът потъна в забвение?

ПЕЙДЖ: Не съвсем. Имах един екземпляр в собствената си колекция, а с времето почнаха да изплават и безброй неофициални записи.

Така след около година трябваше да решим какво да правим с ролката.

Купихме правата над филмчето, но се сблъскахме с нов проблем – не

знаех ме къде се намира осемпистовият запис на музиката. Животът ни

в ония години беше толкова динамичен, че ни отне доста време, докато

го открием; беше в едно огромно филмово хранилище. Това ме наведе

на мисълта да търся и други скрити съкровища и каталогизирам записи-

сите на групата.

162

Което се оказа трудна задача, тъй като архивът беше огромен, а за-

писите бяха разхвърляни и заведени под различни имена, номера и прочие.

За щастие един от сътрудниците там се оказа наш почитател и знаеше най-

зуст местоположението на отдавна забравените и прашасали записи. Така,

късче по късче, успяхме да изровим всичко налично във фонотеката.

Намерихме мултитраковете от всички наши албуми, всички ролки

от изпълненията ни в Небуърт през 1980-а и тези в „Ърлс Корт“ през

1975-а, както и видеоматериала от „Медисън Скуеър Гардън“, изрязан

от филма от „Песента остава същата“. Общо взето, това беше.

Като се има предвид чудовищната популярност на групата, наистина

е удивително, че творчеството ни е документирано толкова пестеливо.

Но, както казах, ние бяхме доста взискателни по отношение на публич-

ния си образ и предпочитахме да бъдем представяни по-малко, но по-

качествено.

Какво си спомняш от изпълнението в „Роял Албърт Хол“ през 1970

година?

ПЕЙДЖ: Беше много престижно място. Чудех се как да запълня това

огромно пространство с едва четирима изпълнители.

Изглеждаш доста вгълбен на записите. Бил си далеч по-различен от

шумния екстровеърт, когото светът познава от 1973 година.

ПЕЙДЖ: „Албърт Хол“ беше огромен изпит и искахме да се представим

във възможно най-добрата си светлина. Беше вълшебно място. Сграда от

викторианско време, пропита с история; свидетел на хиляди артистични

възходи и падения. За мен и Джон Пол Джоунс беше като завръщане

към детството, тъй като и двамата бяхме от района. Тъй че всички бяхме

нащрек и внимавахме да не се изложим. Напрежението е изписано по

лицата ни.

Повечето банди мразят да изпълняват големите си хитове, тъй като

са им писнали. „Цепелин“ остроумно използва най-известните си

парчета – като *Whole Lotta Love* – само като отправна точка за им-

провизации, с кое то разнообразява и публиката, и себе си.

163

ПЕЙДЖ: *Whole Lotta Love* е единствената песен, коя то се повтаря във

видеоалбума. Има я като изпълнение в „Албърт Хол“ и още веднъж във

версия от 1973 година. Трябваше да я свирим, тъй като беше емблема-

тична за бандата. Нещо повече – за Англия, тъй като я използваха като

тема в заставката на „Top of the Pops“. Вариантът от „Албърт Хол“ е,

общо взето, оригиналното изпълнение. За времето до 1973-а добавихме

какво ли не.

***Whole Lotta Love* не е единственото нещо, претърпяло развитие.**

През 1973-а бандата е далеч по-лъскава и внушителна – за разлика

от 1970-а, когато сте доста рошави.

ПЕЙДЖ: Виж ме на някоя снимка с „Ярдбърдс“, да видиш какво значи

„рошави“! Пък и... бедни бяхме тогава, вижда се. Нямах пари за

дрехи.

Доста ошмулен изглеждах в „Албърт Хол“, вярно е.

С карираното пуловерче...

ПЕЙДЖ: Боже, голям резил. Трябва да го дам в музея на рокендрола.

Не че искам да бъда сноб...

ПЕЙДЖ: О, защо? Аз съм си сноб, пречи ли?

Около 1970-а „Лед Цепелин“ престава да използва подгряващи

банди и въвежда традицията на соловите концерти.

ПЕЙДЖ: В турнетата от 1968 и 1969 година използвахме материал от

първия си албум – шепа грижливо подбрани песни. След записа на вто-

рата плоча репертоарът стана по-внушителен, но се удължи.

Както ти казах, не използвахме радиото за реклама, затова се стараехме да представим всичко в живите си изпълнения. С всяка поредна

плоча те се удължаваха и от първоначалните два часа стигнахме до ре-

кордни четиричасови изпълнения.

Съжалявал ли си за избора на тази сценична формула?

ПЕЙДЖ: Само в моменти на неразположение. Нашите концерти бяха

добре обмислени. Докато един от нас беше на преден план, останалите

СОЛОТО

на *White Summer*; Джон проливаше своята доза пот в ярките пасажии на

клавишните, а Бонъм – в солата на барабаните.

Вторият видеодиск започва с кратък монтаж от клипове на живи

изпълнения от 1972-ра. Те предшестват същинската част, съдържа-

ща немонтиран материал от филма „Песента остава същата“. **Защо**

реши да включиш тези извадки от 1972 година?

ПЕЙДЖ: Има огромна дупка между концерта ни в „Албърт Хол“ и фил-

ма – време, през кое то записахме два албума, третия и четвъртия. Искях

да покажа динамиката на този период, затова съединих няколко клипа

от турнето през 1972-ра с едно живо изпълнение на *The Immigrant Song*.

Дори и от този необработен материал се вижда колко по-разчупени

сме на сцена в сравнение с „Албърт Хол“. Разбира се, истинско само-

чувствие добихме едва през следващата, 1973 година. Тогава вече не

просто свирехме, а представяхме цяла визия за света и музиката. Беше

вълнуващо.

Двата ви легендарни концерта от 1972 година в Лос Анджелис

(включени в редактиран вид в тройния компактдиск *How the West*

Was Won) добиват огромна популярност, разпространявайки се в

продължение на години като нелегални записи. Кое обяснява успе-

ха на тези представления?

ПЕЙДЖ: В Щатите ни вървеше, свирехме по-добре. Бяхме дръзки, на-

перени... беше страхотно време. В Англия мислехме за близките и род-

нините из публиката.

Шоуто от 24-ти във „Форума“ на Ел Ей беше почти четиричасово, а

това в Лонг Бийч на 27-и – тричасово. Второто го претупахме, тъй като

бързахме да зарежем всичко и да се запилеем по кръчмите. Няма майтап,

точно така си беше!

„Лед Цепелин“ са некоронованите крале на Ел Ей през този период.

Част от легендата са и вашите прословути ексцесии. Какво пра-

вехте?

165

ПЕЙДЖ: Всичко, за кое то се сетиш. Въпреки че в Япония сме дивели

повече. Боже, какво сме правили! Имаше случай, някой изхвърли дрехи-

те на един от нас и той – чисто гол! – хукна по покривите на

Япония. По-

сле изчезна един обществен телефон и го намериха пред прага
ни, пълен

с монети, всякакви. А да не казвам как с един самурайски меч
просто

смляхме стените на жилището: смятай, човек, ръчно рисувани!
Казвам

ти само за три неща, случили се в рамките на две денонощия!

Толкова щуротии, страшна работа. Нашите домакини бяха
направо

в чудо, само се кланяха и усмихваха.

Откъде намирахте толкова енергия?

ПЕЙДЖ: На сцената се трупа огромно количество адреналин и
той

трябва да се изразходи някъде. В конкретния случай – из
уредения свят

на жълтите човечета. Някой ще се качи на мотоциклет и ще
нахлуе с него

във файето на хотела, друг ще направи друго... Глупости на
поточна

линия.

Важни ли бяха наркотиците в този период?

ПЕЙДЖ: Не мога да говоря от името на другите, но за мен те
бяха не-

отменна част от живота ми по онова време. Караха ме да се
чувствам

всесилен и безсмъртен. Помня как една нощ прескочих през
прозореца

на деветия етаж на една сграда в Ню Йорк и седнах на климатика
отвън.

Просто така, от скука; да се полюбувам на гледката. Иде ми да се гръмна, като си спомня какво съм правил. Напълно безотговорно поведение.

Остави, че щях да се пребия, но щях да разстроя и един куп хора, кои то

ме ценяха и обичаха.

Животът на толкова високи обороти неизбежно се отразява на пси-

хиката. Хиляди неща, хиляди събития. Всяка нощ всичко е различно.

Има моменти, в кои то човек гледа и не вярва на очите си – защото не е за

вярване. С времето почнахме да си записваме, толкова интересни неща

се случваха. Как да останеш нормален с такъв живот? Луди бяхме, това

е истината. [Смее се.]

166

Би ли разказал нещо за нарастващия си интерес към окултизма

през този период?

ПЕЙДЖ: Жалко е, че всичките ми занимания с мистика, ориенталска

и европейска магия и тантра минаха под влияние на Кроули. Четях го

с огромен интерес, запленил от уменията и идеите му. Но четях безраз-

борно.

Спомням си, че във всяка уважаваща себе си група от онова време имаше поне един член, посещавал художествено училище, кое то

се счи-

таше за важна част от цялостното образование. По това време интересът

към религиите и магиите беше повсеместно явление. В този смисъл аз не

представлявах някакво изключение. Заниманията ми в тази област бяха

част от цялостното ми съзряване и израстване.

Кроули като цяло остана неразбран. Неговата цел е личностното

освобождаване. Той призовава хората да се вглеждат в собствените си

потребности и да ги задоволяват. Писал е например за равнопоставе-

ността на половете, кое то по времето на крал Едуард е било стряскащо

и неприемливо хрумване. Не е бил борец за еманципация, но е знаел, че

тя рано или късно ще дойде на дневен ред. Бил е пророк и не се е боял да

изказва идеите си публично. Не всичко от неговия мироглед ми допада,

но считам, че като цяло е правилен.

В такъв случай не е изненада, че хората те свързват с Кроули. До-

бре известно е, че притежаваш голяма колекция от неща, свързани

с живота и делото му.

ПЕЙДЖ: О, разбира се. Музиката ми е пълна с препратки в това на-

правление. Те помагат да бъде разбираан правилно. Например в

баладич-

ния мотив от „Песента остава същата“ се разкривам като търсач на ис-

тина – с образ от карта Таро.

Твоят импулсивен живот е минал изцяло според девиза на Кроу-

ли – „прави каквото си искаш“.

ПЕЙДЖ: Целта ми беше да увлека и другите. Вместо да проповядвам

това или онова, просто показвах. Живеех живота си както знаех – тол-

167

кова. Днес, обръщайки се назад, виждам, че крайният резултат е съвсем

нормален: нито за хвалба, нито за порицание.

Как ти се отрази постоянното и дългогодишно напрежение?

ПЕЙДЖ: През 1973-та, пристигайки в Ню Йорк за снимките на „Песента

остава същата“, не спях в продължение на пет денонощия. Как ще спя –

всичко беше така вълнуващо! Може пък да пропусна нещо! Беше послед-

ният ни концерт и мислех: „Малко остана, вкъщи ще си почиваме.“

Днес ми се струва лудост, но... такъв беше животът някога. През

това и следващото турне бяхме толкова напompани с адреналин, че изоб-

що не ни се спеше, и се тъпчехме с алкохол и хапчета само и само да

мигнем малко.

Вкъщи, разбира се, си живеех съвсем спокойно. Колкото обичах да дивея по сцените, толкова обичах и паузите между турнетата. Които,

естествено, бяха само затишия между бури. [Смее се.] Някакъв вид раз-

двоение на личността, зная ли... Но уютният семеен живот наистина ми

харесваше.

Какво правеше?

ПЕЙДЖ: Пиших и кроях планове за поредния албум. Например всички

китарни партии и наслагвания за *Ten Years Gone* възникнаха като демо-

записи, правени у дома. Вкъщи се разтоварвах. Домът уравнивосяваше

напрежението от турнетата. Но истината е, че в центъра на целия ми

живот, мисли и амбиции бяха бандата и турнетата.

По време на турнето от 1973-та политате със собствен самолет –

„Старшип“. Защо? За спокойствие или точно обратното – да диве-

ете още повече?

ПЕЙДЖ: О, и двете. „Старшип“ беше нашият втори дом. С него разна-

сяхме инструменти, книги... някакъв вид уют, място, където се чувствах-

ме сигурни. Ричард Коул, нашият тур мениджър, срещнал наскоро една

от тогавашните ни стюардеси и тя му каза: „Знаеш ли, че спечелих до-

ста по това време.“ „Как?“, я запитал той. „Много просто. Вие шамърках-

168

те кокаин през свити на фунийка стодоларови банкноти, а аз ги обирах

от пода, като се надрусате.“ Кой знае дали е вярно, аз не помня да съм

пилял пари... [Смее се.]

Трудно е за днешните слушатели да си представят истинските ма-

щаби на вашето новаторство. Имам предвид – не само в музикално

отношение. Дълги коси, странни дрехи... секс, наркотици и рокен-

дрол. Имахте ли си неприятности?

ПЕЙДЖ: Колкото искаш, купища. Питър Грант, нашият мениджър, ми

разказа една история за турнето си с „Енимълс“ в южните щати през

1965 година. Шофьорът на автобуса им, чернокож, влязъл да си поплува

в един басейн някъде по хотелите. И след него, естествено, трябвало да

източат всичко, за да дезинфекцират съоръжението. Представяш ли си!

Открай време мечтаех да свиря в Мемфис. Израсъл съм с музика,

дошла от района на Мемфис и Нашвил. Но срещата с моята мечта се ока-

за потискаща. Пристигнахме в Мемфис и ни връчиха ключовете от града.

Беше смешно, защото не бяха като днешните бутафорни мастодонти, а

съвсем малки ключета, пластмасови. Оказаха ни тази чест поради факта,

че кметът бил изумен от скоростта, с която то се продали местата за кон-

церта ни. Нищо не беше чувал за мен и групата, но решил, че сме важни

клетки и трябва да бъдем посрещнати подобаващо.

Връчиха ни ключовете, но си личеше, че не им се нравим особено. Скоро след церемонията ни предупредиха да свирим и незабавно да

се омитаме. Кое то си беше лудост, защото исках да посетя куп места –

„Сън Студиос“, където е записвал Елвис... и прочие. Всичко това защо?

Заради дългите ни коси! Бяха им трън в очите, казвам ти.

Публиката ни аплодираше на крака, а те биеха хората да седат! Не

искаха да се възхищават на някакви дългокоси хипита.

Следващата вечер свирихме в Нашвил. Бяхме в гримьорната и се готвехме да излезем на бис, когато нахълта някакъв тип, разкопча уни-

формата си и каза: „А сте излезли, а съм ви счупил тиквите!“ И ни най-

малко не се шегуваше. Имахме ли полезен ход? Нямахме. Потен от ярост

мъж, полицаи, с оръжие. Дълго след това заобикаляхме южната

част на

Щатите.

169

Не искам да разказвам, но имаше куп подобни истории. Двойно по-жалко беше заради факта, че това беше родното място на любимата

ми музика.

Излиза, че Елвис Пресли е бил много смел, вдигайки толкова социал-

ни и сексуални бариери в един от най-консервативните райони на

Щатите.

ПЕЙДЖ: Само си помисли: Елвис започва през 1954-та – повече от де-

сет години преди нашето посещение. Чудя се как е останал жив. Бил е

закрилян от някаква висша сила, нямам друго обяснение. Той е човекът,

въвел блуса и етноритмите в лоното на бялата култура.

Ти го познаваш лично. Какво си спомняш от срещата ви?

ПЕЙДЖ: Бяхме поканени на едно негово изпълнение и партито след

това. Качихме се до апартамента, където заварихме приятелката му

Джинджър и няколко други гости. Боже, как се вълнувахме! Елвис из-

лезе, мърдайки леко с нос. Без да го прави нарочно, просто му беше тик,

знаеш го. Беше си смешно, но ние стояхме, зинали от

възхищение. Кой

ти гледа носа, пред нас стоеше кумирът на толкова поколения!
Най-сетне

някой подхвърли нещо и разговорът се завъртя – лек и естествен,
норма-

лен човешки разговор. Беше страхотен тип – един от идолите ми.

**Някои от по-дългите ви песни са над 20-минутни, но вашият
тип**

**забивки са по-различни от, да речем, тези на „Дед“ и
„Крийм“. Вие**

**не просто си подхвърляте сола – вашите импровизации
напомнят**

цялостни композиции.

ПЕЙДЖ: Бих ги нарекъл „недовършени песни“. *Dazed and Confused*
е

един характерен пример. Парчето съдържа ключови точки, кои то
сигна-

лизира началото на следващата секция. Чуеш ли даден знак,
включваш

на скорост и даваш газ. После вече си правиш каквото знаеш.

Има обаче и сиви зони...

ПЕЙДЖ: Сиви – не. Просто не бяха черно-бели. Нашата работа
беше

доста цветна. Искяхме да намерим израз на музикалните си идеи,
без да

отегчаваме публиката. Държахме я в постоянно напрежение.

170

Били ли сте в безпътица?

ПЕЙДЖ: О, разбира се. Неизбежно е. Имало е моменти на

объркване,

но те са начало на нови и интересни пътища. Случайности, кои то раждат

важни открития. Всъщност това и искахме. Странното е, че го правехме,

без да мислим. Знаците на съдбата отключваха общ възторг и лавини от

енергия. Беше вълнуващо.

Освен музикант ти си и шоумен. От теб тръгва традицията кита-

рата да се люшка на хлабав ремък; принцип, който то с благоговение

се спазва от всички уважаващи себе си рокери. Прищявка ли беше,

или си го правил за улеснение?

ПЕЙДЖ: Докато бях с „Цепелин“, китарата беше като сраснала с тяло-

то ми. Бях като каубой, винаги с оръжието си. Най-удобният начин бе да

го нося леко свлечено. Като кобурите на каубоите!

Твоите сценични облекла са се превърнали в икони на рок култу-

рата. Кой например е създателят на черния ти драконски костюм

от турнето през 1975 година?

ПЕЙДЖ: Дама от Щатите, казваше се Коко. Казвах ѝ какво искам и тя

го правеше. Например панталони с астрологични символи – Рак, Кози-

рог, Изгряващия Скорпион и пр.

Драконският костюм е още в гардероба ми. Другите ми сценични дрехи станаха на дрипи, а той е като нов. Чудна работа.

Винаги съм обмислял визията си. Казах на Коко да ми направи и бял

костюм; този с мака, знаеш го. Носех ги последователно. Една вечер в

черно, една – в бяло. Беше ми като ритуал, традиция.

Гледането на видеоалбума събужда ли някакви чувства... споме-

ни...?

ПЕЙДЖ: Гледал бях суровия материал, без да му обърна особено вни-

мание. Работата над двата диска ми даде възможност да схвана истин-

ския смисъл на събитията. Дадох си сметка с колко любов сме свирили.

Шоуто в „Ърлс Корт“ ме разчувства особено. Бях току-що разведен и

171

в края на изтощителното турне от 1975 година. Скитах по сцените, тъй

като не исках да се прибирам в празната си къща. Скоро след това се слу-

чи и тази беля с Робърт, и всичко се промени завинаги. [Плант и семей-

ството му претърпяват тежка автомобилна катастрофа на гръцкия остров

Родос на 4 август 1975 г.]

Между шоуто в „Албърт Хол“ и това в „Ърлс Корт“ си събрал ку-

пища видеоматериал. Защо реши да го издадеш наведнъж?

ПЕЙДЖ: Първоначалната ни идея беше да включим само нещата от

„Албърт Хол“. Но ми се стори нелогично; нямаше причина да пренебрег-

нем останалите записи. Така стигнах до решението да събера всичко. На-

личието на цифрови технологии беше още един аргумент в полза на този

избор, тъй като можех да придам звучност и сила на песните ни.

Навремето се надявах да издам видеозаписи на всяко от отделните

ни представления. Отказах се, тъй като щяха да бъдат скучни. Записът от

„Ърлс Корт“ например се състои само от близки планове.

Ха, защо?

ПЕЙДЖ: Заради прожекцията на заден план. Днес е всекидневие, но ние

първи в света я използвахме на сцена. Беше революция. Прожектирахме

близки планове на екран зад нас, за да ни виждат и зрителите от задните

редове. Записът се състоеше от именно тези близки планове.

Хубавото бе, че именно този технически проблем ме отказа от намерението да включвам цялостни концерти и изградих видеоалбума като

сюжет, вид пътуване през пространството и времето. Почващо от мо-

мента, в който то отказахме да се показваме по телевизия, и свършващо с

последното ни изпълнение в Небуърт.

Така цикълът се затваря. Историята на „Цепелин“ е процес на развитие и промяна. Всяка от песните ни звучи различно в различните си

изпълнения. *Whole Lotta Love*, която ти определи като трамплин за ня-

когашната ни кариера, беше с напълно нова средна част на концерта в

Небуърт. Направих го като жест към нашата вярна и винаги жадна за

изненади публика.

172

Филмовият материал за „Лед Цепелин“ е оскъден, но съм чувал, че

съществува огромно количество аудиозаписи от живите ви изпъл-

нения. Тези от концертите ви през 1972-ра в Лос Анджелис напри-

мер са забележителни. Има ли и други от този род?

ПЕЙДЖ: Имаше, но ми ги откраднаха. Някъде през осемдесетте се „из-

париха“ от къщата ми. Записи от концерти, репетиции... Впоследствие

се появиха на бял свят във вид на нелегални издания.

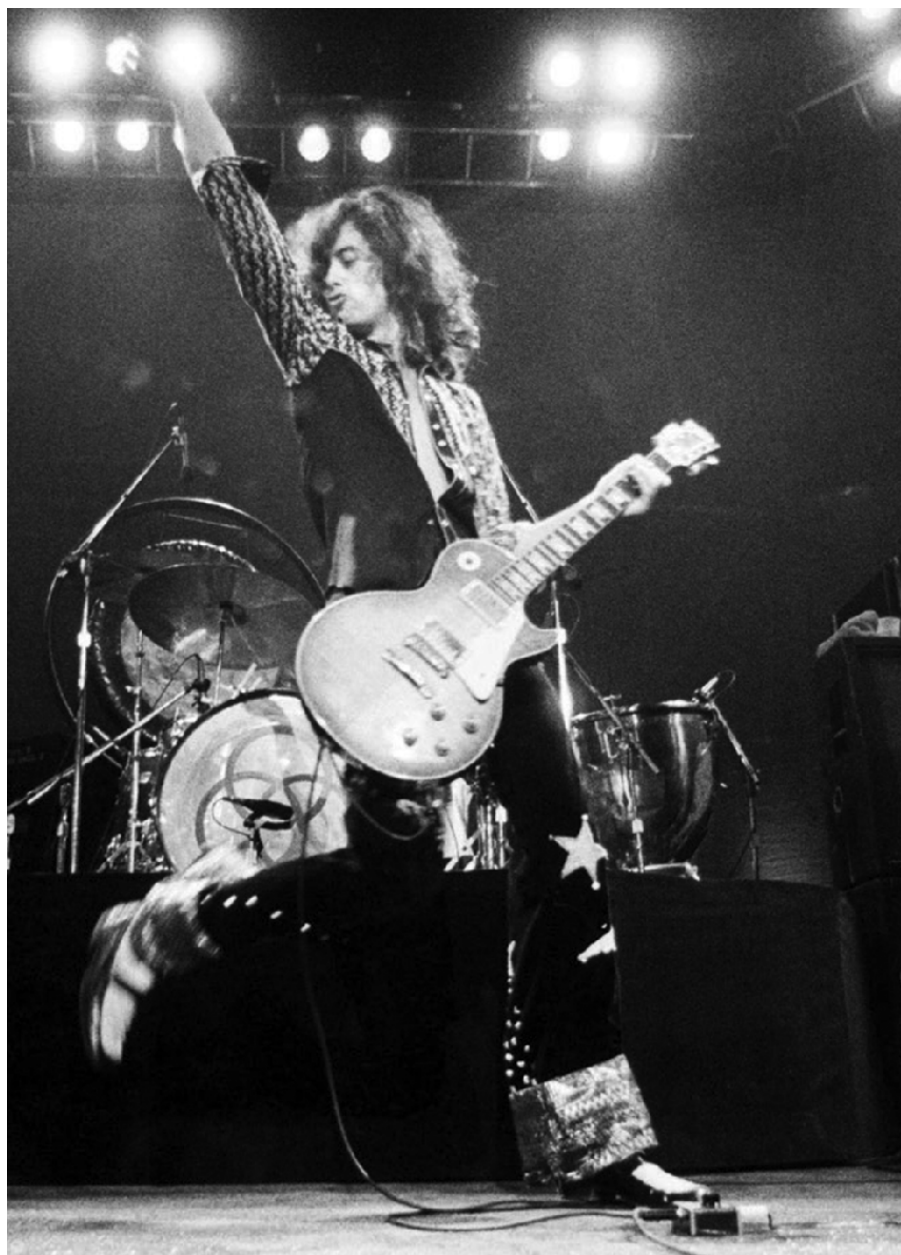
Открих кражбата по времето, когато работех над соло албума си, *Outrider* [1988]. Помня, че търсех едни сола и се чудех къде са се дянали

ролките. Толкова хаотичен живот живеях... кой ли не влизаше в къщата

ми. Някой, когото съм считал за свой приятел, беше злоупотребил с до-

верието ми.

173



174

Разказ за създаването на легендарния

филм-концерт „Песента остава същата“

и смисъла на тази увековечена на лента фантазия

175

176

„ТОВА БЕШЕ ЖИВОТЪТ МИ – СПЛАВ

ОТ ВЪЛШЕБСТВО И МУЗИКА...“

След оглушителното турне от 1973-та „Лед Цепелин“ потъват в не-

типично за тях мълчание. До следващото им шоу ще минат цели

18 месеца – време, кое то Пейдж прекарва не в аскетично уединение, а в работа.

Извън дългоочакваните часове, посветени на съпругата му Шар-

лот и тригодишната им дъщеричка Скарлет, Джими е постоянно зает с

домашни демозаписи за следващата плоча и се старее да отдели внима-

ние на книжарницата за окултна литература, която отваря в лондонския

квартал „Кенсингтън“. Пейдж решава да открие малкия магазин, наречен

„Равноденствие“, отчасти за свои нужди. „В Лондон нямаше и

една кни-

жарница, където да намеря нужната ми литература.“ Воден от сходни

мистични подбуди, китаристът приема да напише и музиката за филма

„Възходът на Луцифер“, дело на известния окултист и ъндърграунд ре-

жисьор Кенет Ангър.

„Цепелин“, разбира се, никога не остава извън полезрението му и

в началото на 1974-та четиримата членове на бандата се събират отно-

во в „Хедли Грейндж“, за да запишат основните тракове на това, кое то

впоследствие ще се превърне в разтегнатия и еkleктичен двоен албум

Physical Graffiti.

Преди *Graffiti* Пейдж като продуцент е използвал мобилната апарата-

тура на „Ролинг Стоунс“ за записи в неофициалното провинциално сту-

177

дио на групата. Сега техниката се оказва заета и той се обръща за помощ

към Рони Лейн. Лейн, известен като басист на британската група „Фей-

сис“, също притежава мобилно студио, създадено със съдействието на

младия и малко познат американски тонинженер Рон Невисън. Въпреки

относителната неопитност на Невисън Пейдж го наема. По две

причини:

добрата му работа в сложния концертен албум на „Ху“
Quadrophenia

и познаването на техниката. „Кой по-добре би работил с нещо от този,

кой то го е създал?“, казва след време китаристът.

„Бандата беше изцяло в час и отлично подготвена – спомня си Невисън. – Правехме малко дубли – осем максимум. Повечето повторения

се налагаха заради незначителни поправки в темпото и вариации в раз-

положението на микрофона за барабаните. Почвахме към един следобед

и свършвахме към един в полунощ.“

„Отначало живеех с тях в „Хедли Грейндж“, но се магнах, тъй като

ми влияеха зле на нервите. Будеха ме например в четири сутринта за за-

писи. Как ли не! Те, разбира се, знаеха, че са малко смахнати.“

Правят редица записи, но остава огромно количество довършителна

работа. Както и при четвъртия албум, Пейдж решава да запише вокалите

и китарните сола в условия на контролирана акустика. Чакат го и други

важни дела – създаването на собствена звукозаписна компания и при-

ключването на документалния филм за групата, започнат преди няколко

месеца.

През януари 1974-та изтича петгодишният договор на „Цепелин“ с

„Атлантик Рекърдс“ и мениджърът Питър Грант успява да го поднови

при значително по-изгодни за бандата условия. Част от новия договор

става и правото на „Цепелин“ да издават от името на собствена, дъщерна

на „Атлантик“ звукозаписна компания. През пролетта Грант и групата

официално обявяват създаването на „Суон Сонг Рекърдс“, в чието порт-

фолио освен „Лед Цепелин“ влизат и ветерани като „Прити Тингс“, шот-

ландската блусарка Маги Бел и една нова супергрупа, „Бед Къмпани“, с

участието на вокалиста Пол Роджърс от „Фрий“ и китариста Мик Ралфс

от „Мот дъ Хупъл“.

Пейдж винаги се е стремил да осигури творческа независимост на събратята си, но с удоволствие оставя деловата част от работата на

178

Грант. Което се оказва мъдро решение, предвид претоварената програма

и хилядите му отговорности.

Официално дебютът на „Суон Сонг“ се отбелязва през май 1974-та

в Ню Йорк и по-късно в Лос Анджелис. Според единодушното мнение на

пресата двете светски събития са почетени от огромен брой знаменито-

сти и са нечувано разточителни: с торти във формата на лебеди, реки от

алкохол и други, не толкова тривиални и позволени удоволствия.

Стартът на „Суон Сонг“ минава гладко за разлика от изпълнената

с перипетии работа по документалния филм „Песента остава същата“.

Първоначалната идея за филма е съвършено проста – екипът на режи-

сьора Джо Мезо трябва да заснеме последните три концерта от амери-

канското турне през 1973 година, тези в „Медисън Скуеър Гардън“ в Ню

Йорк.

„Крайно време беше да представим групата във филм – казва Пейдж. –

Имахме снимки от „Роял Албърт Хол“, правени през 1970-а, но меж-

дувременно бяхме дръпнали толкова напред, че ни се сториха вежди и

неуместни във всяко отношение. Вече се обличахме и изглеждахме по

различен начин, а музиката ни беше далеч по-модерна и изразителна.“

„Искаше ни се филмът да бъде по-излъскан, с повече камери и по-качествена техника. Правихме пробни снимки... с гледни точки, про-

жектори... всичко беше като че ли подготвено. Дойде ред на концерта,

снимаха. Дадоха ни да видим какво е станало – нищо, казано с прости

думи; имаше страшни пропуски. Липсваха важни неща, части от песни в

това число.

Чудехме се какво да правим. Стигнахме до идеята всеки от нас да изиграе по един измислен етюд и с този допълнителен материал да запъл-

ним пропуските. Робърт Планта реши да влезе в ролята на митичен хипи

герой, който то в хода на *The Rain Song* спасява попаднала в опасност де-

войка. Джон Пол Джоунс щеше да е разбойник, чиито подвизи трябваше

да вмъкнем в *No Quarter*. Джон Бонъм трябваше да се превъплъти в се-

меен мъж, фермер, със слабост към бързите коли, и неговата история да

запълни дупките в *Moby Dick*.

Най-необикновен е етюдът на Пейдж, отразяващ увлечението на ки-

тариста по картите Таро и идеите на Алистър Кроули. Заснет е близо

179

до дома на Пейдж в Лох Нес, Шотландия – имот, който той купува през

1970-а и който то някога е принадлежал на Кроули. Сцената представя ки-

тариста, катерещ се по скалист склон в ясна и лунна зимна нощ. Хълм,

кой то и Кроули е изкачвал в миналото. На върха Джими среща
някакъв

престарял отшелник. Камерата разкрива лицето му и то започва
да се

подмладява, докато се превърне в лицето на самия Пейдж, след
кое то

продъл жа ва назад, минавайки през всички етапи от човешкото
развитие.

Въпреки усилията на режисьора Джо Мезо да сглоби нещо смис-
лено резултатът е неубедителен и предложеният от него суров
монтаж

бива отхвърлен от групата. Наемат нов режисьор, австралиеца
Питър

Клифтън, който убеждава бандата да преиграе цялото шоу от
„Медисън

Скуеър Гардън“ в студийна обстановка с цел да набавят метраж за
лип-

сващите сцени от първото филмиране.

Снимките, направени през 1974-а в „Шепъртън Студиос“, Англия,

се оказват сполучливи и бандата предлага на Клифтън да
пристъпи към

монтажа. Пейдж е наясно, че няма да стане супер, но решава да
прег-

лът не евентуалните недостатъци. Чака го друга работа – новият
албум и

плановите за следващото турне на групата. Връща се към филма
чак през

1976-а, след близо двегодишно прекъсване.

Записите на *Physical Graffiti* продъл жа ват през цялата година, с
до-

бавяне на тракове и окончателно миксиране, извършено от Пейдж и то-

нинженера Кийт Харууд в „Олимпик Студиос“ в Лондон.
Заглавието на

албума е измислено от Джими и цели да отрази огромната творческа и

физическа енергия, вложена при създаването му.

Според Пейдж целта на новия албум е „да държи жива искрата на спонтанността“. „Стегнати, но и волни“ – фразата, с която китаристът

често описва групата, с пълна сила важи и за поредното им произведе-

ние. Включвайки някои от най-амбициозните и изпитани аранжimenti

като *Kashmir*, *Ten Years Gone* и *In the Light*, редом с първичните *In My Time of Dying* и *Custard Pie*, албумът олицетворява идеала на Пейдж за

хармонично допълващи се противоположности.

„Слушайки албума, човек вижда как четирите природни стихии раж-

дат петата – казва той, описвайки създаването му. – *In My Time of Dying* беше записана с един или два почти напълно импровизирани дубъла.

180

Бяхме в екстаз. Стана най-дългото ни парче, повече от единайсет мину-

ти, но просто не ни се спираше.“

Осемте песни, записани в „Хедли Грейндж“ и „Олимпик“ далеч надхвърлят стандартното времетраене на един албум, затова решават

да добавят няколко непубликувани стари песни и издадат двой на тава –

ядрена експлозия в небосклона на рокендрола.

В много отношения *Graffiti* обобщава дотогавашното творчество на

бандата и чертае пътя на бъдещото ѝ развитие. Едва този албум, с двой-

ния си обем, успява донякъде да побере необятната широта в търсенията

на групата.

Екзотичните настройки от първата и третата тава и епичната визия

на четвъртата се прераждат в извънземната *Kashmir*; енергичният, по-

влиян от Джеймс Браун фънк, познат от живите им изпълнения, може да

се чуе в *Trampled Under Foot*; якият хард рок от втория им албум мачка в

The Rover и *The Wanton Song*, а емблематичният за групата мистицизъм

на *In The Light* и блусът на *Custard Pie* пропиват цялостната тъкан на

произведението. Там, където албумът заплашва да затъне в собственото

си безгранично великолепие, въздухът се разведрява от причудливите

приумици на безгрижната *Boogie With Stu* и други попътни хрумвания.

Както винаги, китарата на Пейдж блести навсякъде, доказвайки за

пореден път ненадминатия професионализъм на изпълнителя. *In*

My Time of Dying съчетава любовта му към делта блуса със серия от наелектри-

зиращи слайдове. Фолклорните влияния си личат в нежния инструментал

на *Bron-Yr-Aur*, а *Houses of the Holy* показва, че още не е забравил да

прави ярки, взривяващи публиката рифове.

„За мен *Physical Graffiti* е своеобразен портрет на групата в типич-

на работна обстановка – казва Пейдж. – Някои хора намират слабости;

да, възможно е. Важното е, че сме честни и неподправени. Въпреки че

албумът е много личен, той допуска слушателя в нашия най-интимен,

човешки свят. Сякаш казва: „Вътре сме, заповядайте!“

Както обложката, така и заглавието на плочата отразяват емоционалната настройка на създателите Ъ: музиката в нея е като оживяла улич-

на рисунка, пропита с горещия пулс, потта, радостите и болките на бан-

дата. Оригинално замисленото оформление е като покана към слушателя

181

да се гмурне в един колкото истински, толкова и вълшебен свят. През

щанцованите прозорци може да се надзърне към странно и пищно парти

с гости като Кинг Конг, Елизабет Тейлър, Флаш Гордън и Богородица.

Този забавно съчетан антураж, предназначен да разсмее

купувачите на

плочата, не е много далеч от реалното битие на четиримата, чийто живот

с всеки изминал ден тече все по-бързо, все по-щуро и все по-объркано.

Излязъл на 24 февруари 1975 година, *Physical Graffiti* постига светкавичен успех, ставайки първият в света албум, постигнал платинен ти-

раж още по предварителни продажби, преди реално да застане върху раф-

товете на магазините. Скоро след появата му всички предишни албуми

на бандата триумфално се връщат в класациите, с кое то „Лед Цепелин“

става първата в историята група с шест класирани албума едновременно.

„Беше съвсем логично тавата да бъде двой на – си спомня Пейдж.
–

Само така можехме да задоволим огромния интерес на публиката. Имало

е други двойни и тройни албуми, вярно е. Само че нашият ги помете с

един замах; нямаше и място за сравнение.“

За да подготвят почвата и да задоволят ненаситния си глад за пъту-

вания и приключения, четиримата се отправят на турне два месеца преди

излизането на плочата. Изтекла е повече от година от последните им сце-

нични изяви – цяла вечност според стандарта и темперамента на групата.

Десетото им стъпване на американския континент се запомня с гранди-

озно светлинно шоу, в кое то сцената е залята от неон, солото с
лък в

Dazed and Confused се съпровожда от най-модерен за времето си
лазерен

спектакъл, а общо седемдесетте хиляди вата кристален звук
помитат като

цунами публиката.

Пейдж заслепява зрителите с обшитите си с пайети сценични об-
лекла, сред кои то и станалият по-късно легендарен „драконски“
костюм,

показан за пръв път в Лос Анджелис, в края на американското
турне, и

последвалите изгъл нения в „Ърлс Корт“, Великобритания.

„Драконският костюм беше създаден от една американка, Коко,
от

Ел Ей – споделя Пейдж. – Казвах Ж какво искам и тя го правеше.
На-

пример панталони с астрологични символи – Рак, Козирог,
Изгряващия

Скорпион и пр. Коко създаде и белия ми костюм с мака, кой то
носех на

турнето през 1977 година.“

182

Драматургията на шоуто също се променя, за да даде предимство
на

мощни парчета от *Graffiti* като *Trampled Underfoot*, *Sick Again* и
Kashmir.

Фанатичните почитатели на Пейдж са във възторг, когато

китаристът

възкресява своята „Данелектро“ за убийствените слайдове в *In My Time of Dying*. Разбира се, класики като *Dazed And Confused*, *Moby Dick* и

No Quarter си остават в репертоара, а представленията се превръщат в

огромни тричасови маратони, като често надхвърлят и тази граница.

1974-та започва с монументален успех и бандата решава да приклю-

чи първото полугодие с подобаващи фойерверки. Няма подходящо

място за триумфален завършек на турнето от 18 000-местната „Ърлс

Корт арена“ в Лондон.

Без да пести пари, бандата пренася през океана цялото сценично

оборудване. Монтират и допълнителна, огромна по размери видеостена

на стойност 10 000 паунда с цел изпълнителите да бъдат видими и далеч

от сцената. Днес употребата на подобна техника е нещо съвсем нормал-

но, но през 1974 година е нечувано събитие във Великобритания.

Според по-късни изказвания на Джон Бонъм майските концерти в

Лондон са сред най-забележителните представления на групата на ан-

глийска земя и много от специалистите подкрепят това мнение. Освен

песните, шлифовани до съвършенство по време на дългото американ-

ско турне, четиримата поднасят на своите английски почитатели и нещо

специално: един акустичен сет, свален след 1972-ра от репертоара на

бандата. Пейдж вади от килера своята „Мартин Д-28“ и с подкупваща

лекота изсвирва на нея *Tangerine, Going to California, That's the Way* и

Bron-y-Aur Stomp – песни, кои то внасят неподозирано лирична нотка в

атмосферата на гигантското събитие.

Изцяло разпродадените концерти в родината възнаграждават усилията на бандата и се превръщат в кулминация на едно от най-успешните

турнета в историята ѝ. Те са и споменът, който то ще ги крепи през чакащи-

те зад ъгъла времена на трудности и изпитания.

Докато групата се готви за августовското си турне в Щатите, Питър

Грант получава неприятни известия от данъчните. Оказва се, че един-

183

ственият начин да опазят спечеленото досега е изселването от Англия.

Перспектива, която то не се приема с възторг от привързаните към семей-

ствата си Бонъм и Джоунс, но очарова Пейдж и Планта, известни със

склонността си към пътувания и приключения.

Пейдж е току-що разведен и няма нищо, което да го задържа

вкъщи.

През следващите няколко месеца китаристът пътува до Швейцария и Рио

де Жанейро, а през юни гостува на Робърт Планта и семейството му в

Мароко. Ходят на музикален фестивал в Маракеш и обикалят из север-

ноафриканските пустини. След това Пейдж си тръгва, за да огледа една

предлагана за продажба вила близо до Чефалу, на остров Сицилия, в коя-

то през двайсетте години на века е живял Алистър Кроули.

Планта пък решава да иде на остров Родос, където за зла участ ката-

строфира тежко заедно със съпругата си, двете им деца и дъщерята на

Пейдж, Скарлет. Планта получава множество фрактури на глезена и лакъ-

тя, а съпругата му Морийн е приета в спешно отделение с пукнат череп

и счупени таз и крак. Децата също са с множество наранявания, поради

кое то след доста мъки петимата биват качени на самолет и върнати в

Лондон за лечение.

Лятното турне на „Лед Цепелин“ бива незабавно отменено, тъй като

не се знае дали Планта изобщо ще е в състояние да ходи след края на

дългия си престой в болницата. Съвземайки се от инцидента, Робърт не-

забавно се връща към онова, кое то го е крепяло в най-хубавите и най-

лошите мигове от живота му: музиката. През септември, все още в ин-

валидна количка, той отлита за Калифорния, където се среща с Пейдж и

двамата се нанасят във взета под наем вила близо до океана, в Малибу.

В продължение на месец двамата музиканти работят заедно, както

са го правили в Брон-И-Ор, набелязвайки теми, кои то ще влязат в след-

ващия им албум, *Presence*. През октомври Бонъм и Джоунс също при-

стигат в САЩ и групата прекарва доста време в „Ес Ай Ар Студиос“ в

Холивуд, където разучава и репетира новия материал.

Четири седмици по-късно банда се връща на Стария континент

и пристъпва към записа на седмия си албум в „Мюзикленд Студиос“ в

Мюнхен, Германия. *Presence*, по думите на Пейдж, е един от любимите

184

му албуми – както заради леещата се от него необузdana енергия, така и

поради факта, че отбелязва надмогването на сполетелите ги премеждия.

Освен с физическите затруднения на Плант групата се преборва и с теж-

кия, почти непосилен работен график.

„Трябваше да завършим всичко в рамките на едва 18 дни, тъй като

„Ролинг Стоунс“ имаха вече запазен ред и чакаха на опашка за запис в сту-

диото – разказва Пейдж. – Всеки ден, след като свършихме записа на от-

делните тракове, двамата с тонинженера Кийт Харууд почвахме незабавно

микса и работехме цяла нощ, заспивайки върху потенциометрите. Този,

кой то пръв се събудеше на сутринта, будеше и другия и отново почвахме.“

Разбира се, било е възможно записът да се довърши и другаде, но

Пейдж открива, че напрежението му помага да се съсредоточи в работа-

та. Получава се стегнат и емоционален албум, който то отразява душевното

състояние на създателите си. Той е първият, в който то липсват акустични

песни, клавишни инструменти, кротост и меланхолия.

За сметка на това ври и кипи от електрически китари.

С изключение на дебютния никой от албумите на „Цепелин“ не е

така ярко доминиран от пламенните сола на Пейдж. Чувствайки смута,

настъпил след преживените сътресения, майсторът на незабравими ри-

фове повежда напред разколебаните си и умърлушени сподвижници. Со-

лата – някои епични, други наподобяващи сръчкване с юмрук в слънче-

вия сплит... – имат за цел да дадат пример как се свири с воинска смелост

и себеотрицание.

Разтърсващото първо парче – *Achilles Last Stand*, ясно говори, че групата е далеч от мисълта за каквато и да било капитулация. Трае-

щият 10 минути и 25 секунди претендент за тронното място сред най-

значителните студийни постижения на „Лед Цепелин“ включва едни от

най-мощните барабани на Бонъм, безмилостния галоп на бас китарата и

китарни сола, кои то по своето величие напомнят великолепието на древ-

ните руини в Ефес, Гърция. Добавете към това и незабравимия текст на

Плант – размисъл за смъртта с ясна, макар и метафорична препратка към

преживяното нещастие – и ще разберете защо Пейдж определя песента

като едно най-значителните им постижения.

185

„Считам солото си в *Achilles* за много яко – споделя китаристът, който то

обикновено се въздържа от крайни определения. – Просто изпъква, открито

ява се. Слушайки го, си мисля: „Господи, колко неща съм си казал с него.

Как съм се питал – „Какво ще стане...?“ Песента е антитеза на последното

парче от албума, *Tea For One*, малък и лъкатушен минорен блус, който то от-

разява носталгията и самотата на прокудената от родината си група.

Други забележителни песни от същата сбирка са *For Your Life* – сурова присъда над употребата на кокаин в Ел Ей, с брилянтен риф, изпъл-

нен на „Лейк Плесид Блу Фендер Стратокастър“ от 1962-ра, както и

убийствено тежката *Nobody's Fault But Mine* – ядрена версия на Блайнд

Уили Джонсън и неговия спиричуъл.

Естествено, не всяка от песните е пропита с прокоби и лепкав мрак.

Безгрижната *Royal Orleans* е очарователно смахната и рошава история

за кучета и травестити, а *Candy Store Rock* е бляскав и елегантен поклон

пред стила рокабили, повод за много въздишки в юношеската възраст на

Пейдж и Планта.

Въпреки това като цяло *Presence* е най-мрачният и личен албум на групата. Планта го нарича „зов от бездната“, а Пейдж признава, че „не

е от най-лесните за слушане“. Не е изненадващо, че със скованата си

рамка, стържещи китари и безрадостни внушения плочата е на едно от

последните места по търговски успех сред записите на групата. Но вре-

мето, кое то е най-справедлив арбитър, с всяка изминала година все по-

вече ни убеждава в безспорните качества на албума. Суров и груб, той

просто е истински.

Presence излиза на 31 март 1976 година. Въпреки ъгловатия си вид албумът с лекота покорява класациите в САЩ и Великобритания. При

други обстоятелства бандата би тръгнала на турне, за да го популяри-

зира, но Плант все още се чувства зле и Пейдж насочва вниманието си

към два недовършени проекта: филма-концерт „Песента остава същата“

и двойния албум със записи от живи изпълнения.

В момент, в който групата е лишена от възможност да концертира,

филмът с всичките си недостатъци – но и немалко достойнства – е отлич-

на възможност за поддържане на контакта с публиката.

186

Излязла на екран на 20 октомври 1976 година в Ню Йорк и две сед-

мици по-късно в Лондон, лентата, посрещната с умерен ентусиазъм от

критиката, се превръща в голям касов и фестивален успех, като само за

една година донася печалба от около 10 милиона долара.

187

**В ОКОНЧАТЕЛНИЯ СИ ВАРИАНТ ФИЛМЪТ ВСЕ ПАК
ВКЛЮЧВА ПОСТАНОВЪЧНИТЕ СЦЕНИ, СЪЗДАДЕНИ
ЗА ЗАПЪЛВАНЕ НА ПРОПУСКИТЕ В ЗАСНЕТИЯ
НА КОНЦЕРТА МАТЕРИАЛ.**

188

ДЖИМИ ПЕЙДЖ: Да, така е. Това беше начинът да решим проблема.

Помолих режисьора Джо Мезо да заснеме отделни епизоди с всеки от

членовете на бандата.

Кой е любимият ти?

ПЕЙДЖ: Харесва ми този с Бонъм. Квинтесенция на представата за

семеен мъж. Беше ми много смешно да наблюдавам Бонъм, който на сцената

е страхотна хала, в този послушен и кротък вид. В много отношения

тази трансформация илюстрира двойствената ни същност на обикновени

хора и творци изпълнители.

Как бяха създадени тези епизоди? Обсъждахте ли ги предварително?

ПЕЙДЖ: Не, не сме. Всеки си беше намислил нещо и го изпълни. Робърт

шурмува замъка... другите изиграха друго... Знаеш, гледал си.

Виждайки ги в сглобен вид, нещо изненада ли ви? Как реагира все-

ки от вас на етюдите на останалите?

ПЕЙДЖ: О, бяхме си много близки и казвахме всичко, кое то мислим.

Ползвайки не особено благи изрази. [Смее се.] Всеки искаше да изпъкне

с нещо, бяхме като деца, бутащи се с крака и лакти пред камерата. Сла-

вата е голяма тръпка, а изкушението да блеснеш на екрана е по-голямо и

от това да се изявиш на сцената.

Вярно е, че етюдът на Джон е хубав, само че твоят буквално кърти.

ПЕЙДЖ: Бях си намислил един куп неща. Искях да ме заснемат как

се качвам по този склон пред къщи, близо до Лох Нес, по пълнолу-

ние. Мезо беше доволен, тъй като всичко пасваше – мястото, вечерта...

Беше декември, имаше малко сняг, облаците над нас се нижеха на стада

пред месечината. Само че бях забравил, че кино се прави чрез много

дубли, и трябваше да се качвам по този хълм... пак да слизам... и пак,

и пак. Мислех си: „Боже, в какъв филм се вкарах...“ Беше страхотен

студ, казвам ти.

189

Има сцена, в която ти, облечен като отшелник, се състаряваш за

минути. Как го направихте?

ПЕЙДЖ: Посредством маски. Взеха отливка – още я пазя вкъщи – и ми

направиха маски със засилващи се ефекти на остаряване. Вече не помня

колко, но бяха доста. Снимахме с всяка поотделно и впоследствие съе-

диниха епизодите.

След излизането на филма отидох да го изгледам с дъщеричката си.

Много се отегчи, горката, тъй като беше на шест години, а трябваше да

стои мирна в киното. Помня, дойде моментът, в който то се състарявам, и тя

извика: „Тате, какво става с тебе, тате!“ Милата. [Смее се.]

Би ли разтълкувал символиката на етюда си?

ПЕЙДЖ: Мен ако питаш, тя е напълно ясна.

Странно е, че си решил да се представиш в образа на отшелник точ-

но в апогея на известността и славата си.

ПЕЙДЖ: Това има окултен смисъл. Знаеш, че се интересувах от мисти-

ка, макар самият аз да не бях окултист в истинския смисъл на думата.

Впрочем може и да съм бил, знай ли...

Образът на отшелника, който то използвахме за вътрешната обложка на четвъртия албум и който то бе моето сценично превъплъщение във

филма, води началото си от един живописен портрет на

Спасителя, на-

речен „Светлината на света“, от Уилям Холман Хърт, английски худож-

ник прерафаелит. Впоследствие фигурата се пренася в колодата на Уейт

[най-популярната в англоезичния свят разновидност на картите Таро].

Моят сегмент е алегория на пътуването към Божествения промисъл,

представен в образа на отшелника. Искях да кажа, че това може да стане

във всеки етап от човешкия живот и има моменти, в кои то истината е

пред нас, но трябва да очисти, за да я съзрем и приемем
Просветлението.

Твоите метафизични увлечения винаги са били обект на шушука-

ния и спекулации. Ти не си ги и криел, вярно ли е?

ПЕЙДЖ: Просто живеях по този начин. Това беше животът ми – сплав

от музика и мистика.

190

**Магическата символика е твоя запазена територия.
Вълшебният**

печат [символ на окултна сила] върху обложката на четвъртия

албум и бродериите върху сценичните ти костюми са примери за

дълбоката диря, оставена от теб в територията на масовата кул-

тура. Фирмите в днешно време охотно използват символи за своя

графична идентификация.

ПЕЙДЖ: Вид талисмани, нали така? Зная... зная... Няма защо да раз-

нищваме тази тема, надали ще ни разберат. Лично за мен логиката е мно-

го проста: щом ти помага нещо – ползвай го. Гривни, панделки... всичко

може да свърши работа. Важно е да са заредени с особен дух, точно това

е принципът.

Давам ти пример и повече няма да казвам нищо: четирите съставки

на нашата музика, от кои то се роди пета! Просто си беше тайнство – ма-

гия, алхимия.

След заснемането на постановъчните сцени решавате да смените

режисьора.

ПЕЙДЖ: Да, защото изгледахме заснетия материал и разбрахме, че все

още е недостатъчен. Решихме да пробваме с друг човек, Питър Клифтън,

и да заснемем възстановка на концерта в студио „Шепъртън“ в Англия.

Направиха декор, пресъздаващ сцената на „Медисън Скуеър Гардън“, и

в него заснехме липсващите от документалния запис участъци. Идеята

беше сполучлива, единственият проблем беше как да възстановя дългите

си импровизации от първото изпълнение. Просто не можех да ги повторя

точно, нали бяха импровизации! Тъй или иначе стана нещо. Знаехме, че

ще има проблеми със синхрона, но дефектът е и ефект, тъй че не се раз-

тревожихме особено.

Как след толкова перипетии и отлагания се решихте да пуснете

филма на екран?

ПЕЙДЖ: Много просто. Робърт беше контузен и трябваше с нещо да

запъл ним отсъствието си от сцената.

191

Какво беше окончателното ти впечатление?

ПЕЙДЖ: О, добро! Даже искахме да направим и втори филм – за турне-

то от 1977 година. Щеше да стане хубав, тъй като имахме яко светлинно

шоу, а и свирехме много нови неща като *Kashmir*, *Achilles Last Stand* и

Nobody's Fault But Mine. Щеше да илюстрира скока, който направихме

между 1973 и 1977 г.; същия като този между 1970 и 1973 година.

Да разбирам ли, че си предпочел филмовия пред телевизионния

формат заради по-доброто озвучаване?

ПЕЙДЖ: Звукът е основата на филма. Миксът беше направен в съра-

унд формат11, кое то по това време беше нещо неவிжданo. Кината в ония

години имаха три високоговорителя: един централен – за диалога, плюс

ляв и десен, кои то се използвaха за ефектите. Саундтракът на „Песента

остава същата“ беше за пет звукоизточника, тоест и два отзад; трябваше

да ги осигуряваме за прожекциите.

Задните високоговорители ни позволиха да направим някои много

впечатляващи ефекти. Например солата на Бонъм тътнеха като гръмоте-

вици над главите на зрителите, а моето изпълнение с лък плаваше из за-

лата. Хората бяха свикнали с просто стерео и филмът беше своеобразна

революция. Длъжни бяхме да включим и нещо ново, тъй като лентата

беше дълга и имаше опасност да отегчим публиката. Специалните ефек-

ти ни помогнаха да освежим общото впечатление.

Имайки предвид колосалния напредък на озвучителната техника,

не си ли се изкушавал да преработиш микса в новия формат 5.1 с

цел да звучи добре на домашно кино?

ПЕЙДЖ: О, разбира се. Вече направихме нещо от този род с микса на

видеоалбума от 2003 година. С долби съраунд всичко звучи страхотно.

Има огромна разлика.

11 По-точно е „куадро формат“, неналожила се hi-fi технология, състояща се от 4

високоговорителя, въпреки твърдението на Пейдж. – Бел. ред.

192

Успяхте ли да отстраните проблемите със синхронизацията?

ПЕЙДЖ: Да, изцяло. Целият въпрос бе в това как да напаснем звука към

образа. Поради ограничения, наложени от закона за авторското право,

нямахме право да променим и един кадър от заснетия материал. Един-

ствената възможност, която ни оставаше, бе да маневрираме със звука.

Нашият тонтехник, Кевин Шърли, вкара нещата в релси посредством со-

фтуер: „Pro Tools“, свърши ни чудесна работа. В новата версия филмът

звучи далеч по-добре.

Както обаче казах, в оригинал нещата не се забелязваха, тъй като

кашата беше пълна и след известно време спираше да прави впечатление.

Сега, след като Кевин намести вокалите и барабаните, моите записвани и

презаписвани партии почнаха да избързват или закъсняват видимо.

Филмът е бил голям успех; имам предвид – касово.

ПЕЙДЖ: Да, за щастие. Вложихме много труд и това беше своеобразно

възнаграждение. По онова време нямаше как да се види къщи и хората

идваха да го гледат в кината. Стана дори култов филм, както известния

„Rocky Horror Picture Show“. Гледаше се по много пъти, особено в кина-

та, където имаше тъй наречените прожекции с доглеждане и лентата се

въртеше нонстоп, без прекъсвания.

Сигурно е било много трудно човек да се добере до билети за ваш

концерт по времето, когато сте били на върха на славата си. Един-

ственият начин хората да ви видят „отблизо“ са били прожекциите.

ПЕЙДЖ: Точно по тази причина реших да направя филма. Но, както

обикновено се случва, когато работиш с хора извън тесния си професи-

онален кръг, нещата не стават безупречни. Трябваша ни доста усилия, за

да вкараме филма в релси и да излезем от една в много отношения не-

спасяема ситуация.

Трудно е да накараш външни хора да заработят със същия ентуси-

азъм, с който ти се отдаваш на работата си.

ПЕЙДЖ: Ако се вгледаш внимателно, ще откриеш един куп приме-

ри за безотговорно отношение към филма. Преди да изляза на сцена,

193

предупреждавах операторите да снимат отдалеч, за да не ми пречат.

И как мислиш, дали ме слушаха? Даже един се навря дотам, че настъ-

пи уа педала! Нямах как да направя нещо, мъчих се само да свиря в

синхрон с „ефекта“ на оператора! Сякаш от кол и въже бяха събирани

тия кинаджии...

Гледайки филма, бях удивен от старанието, финеса и точността, с

кои то настройваш силата на звука и останалите параметри на ки-

тарата си. Изкуство само по себе си; вече като че ли изчезнало.

ПЕЙДЖ: Първото необходимо за целта е да разполагаш с усилвател,

кой то е в състояние да изяви тънката граница между чист и замътен звук, тъй че да бъде ясно какво настройваш. Имаш ли тази обратна връзка,

можеш спокойно да си въртиш копчетата.

Днес е лесно, техниката е на космическа висота, но ние трябваше да

направим от нищо нещо. Всичко на всичко имах овърдрайв, уа-уа и един

ехоплекс [лентов закъснител]; плюс нещата върху китарата. С толкова

малко средства трябваше да изкарам целия арсенал от звуци, кои

то се

чуват в първите пет албума. Имайки това предвид, не е трудно да се раз-

бере, че настройките на китарата и разположението на адапторите бяха

от първостепенно значение.

Как се стигна до доста дългите импровизации в песни като *Dazed*

***and Confused* и *No Quarter*?**

ПЕЙДЖ: Свирейки с професионалисти като колегите ми, човек трудно

би се задоволил с едноминутно соло. Повтаряйки едни и същи парче-

та вечер след вечер, човек несъзнателно търси начин да ги разнообразя-

зи; просто за да не доскучае на себе си и на публиката. Аз самият съм

търсещ дух, никога не обичам да върша едно и също. Още като работех

в студио, свикнах да правя нещата в крачка; импровизирам от самото на-

чало на кариерата си.

Хората винаги са недоволствали, че не свиря на живо солата от ал-

бумите ни; *Stairway to Heaven* беше най-честото им желание. Ето защо

реших да го изсвиря буквално, нота по нота, на концерта през 2008 годи-

на; просто за да докажа, че и това умея.

Истинската музика е цикъл от натрупване и освобождаване на напре-

жения, и в импровизациите това е най-ярко изразено. Някога са успешни,

друг път не; важно е изпъл ни телят да работи с жар. Когато като мен си

заобиколен от професионалисти, успехът идва сякаш от само себе си.

Репетирахте ли за снимките на филма и бяхте ли по-сковани по-

ради обстоятелството, че предстои да увековечите образа си за по-

коленията?

ПЕЙДЖ: Не, ни най-малко. Аз си бях в идеална форма, цяла седмица

прав и буден, като наелектризиран бях. Правиш концерти в Ню Йорк, как

да спиш? Лягаш, мъчиш се да се унесеш – не става. Пък и защо да спиш,

след като купонът навън тече с пълна сила? Ставах и хуквах.

Всеки концерт е битка. Сцената изпраща енергия към залата и за-

лата я връща удвоена. Отприщват се огромни вълни от емоционално на-

прежение. Кое то е забележително.

Как виждаш филма от дистанцията на времето? Има ли нещо, кое-

то да изпъква?

ПЕЙДЖ: *Rain Song*, супер яка е. Знам, че те изненадвам с това твърде-

ние, но за мен филмовата версия на песента е по-добра от

студийната.

Може би не така технична, но просто прелива от драматизъм и напре-

жение. Харесвам и изпълнението си с лък в *Dazed and Confused*,
кое то

отлично се връзва с постановъчния епизод.

Кой насноваваше космите на лъка, кой то ти вечер след
вечер, сви-

рейки *Dazed and Confused*, унищожаваше на сцената?
Чупенето е

лесно, но правенето – и то в походни условия?

ПЕЙДЖ: Както знаеш, лъковете за цигулка са скъпо нещо, така че
про-

сто купувахме цял наръч стари и изметнати и потегляхме. Стари
лъкове

могат да се намерят много евтино.

Турнето от 1973 година е за реклама на *Houses of the Holy*, който
то из-

лиза на бял свят след внушителния ви четвърти албум.
Чувствахте

ли се притиснати от собствената си слава, от необходимостта
да

195

постигнете и надскочите нивото на „Лед Цепелин IV“ и
Stairway to

Heaven?

ПЕЙДЖ: О, разбира се, но не искахме да се състезаваме със
самите

себе си. Целта беше просто да продължим. Най-страшно е да
повтаряш

себе си. Няма да споменавам имена, но сигурно си чул много банди, кои-

то дъвчат едно и също. Четири-пет албума и с тях е свършено. Ние вина-

ги държахме публиката в напрежение и очакване.

Една от любимите ми песни, епичната *The Song Remains the Same*,

започва с масивна инструментална атака.

ПЕЙДЖ: Да, така е. Парчето беше замислено като инструментал – увер-

тюра, коя то да въведе *The Rain Song*. На Робърт обаче му скимна друго.

Чу го и каза: „Я да му сложим текст!“, и... си стана песен. [Смее се.]

Аз бях готов със суровия музикален материал, но Робърт предложи

да го разделим на две. Като изяснихме този въпрос, правенето на самата

песен отне само ден. Свирих на дванайсетструнна „Фендер Електрик XII“.

Преди това съм използвал дванайсетструнна „Вокс“ за записа на неща

като *Thank You* и *Living Loving Maid*, песни от втория ни албум.

Използваше ли нещо, с кое то да записваш хрумванията си? Бележ-

ник, магнетофон?

ПЕЙДЖ: Винаги държах подръка касетофон. С него записвах теми;

неща, кои

то смятах да развия и дооформя впоследствие. *The Song*

Remains the Same и *Stairway* се родиха точно по този начин – от записите

в касетофона ми.

Houses of the Holy е толкова ярък и звучен албум! Не се ли изку-

шихте да поускорите плейбека, за да му придадете допълнителна

лекота и звънкост?

ПЕЙДЖ: Не. Доколкото помня, единственият случай, в който то сме уско-

рвали плейбека, е при няколко овърдъба за *Achilles Last Stand*.
Иначе съм

променял скорост, да: надолу. Целият трак на *No Quarter* е свален на по-

ниски обороти, кое то му придава плътност и особена, зловеща атмосфера.

196

**С изключение на *No Quarter*, *House of the Holy* е крайно жизнен-
радостен албум, кое то говори, че е правен в момент на
отлично**

настроение. *The Crunge*, например е адски щураво.

ПЕЙДЖ: Свирих го на „Стратокастър“; исках да прозвучи ала Джеймс

Браун. Ако се вслушаш внимателно, ще чуеш как натискам тремоло ло-

ста в края на всяка фраза. Бонзо подхваща мелодията, Джонси поема на-

долу с баса, а аз влизам с ритъма. Малко като закачка, просто се вижда с

какъв хъс сме свирили. *House of the Holy* и *Physical Graffiti* бяха

чудесни

плочи, правихме ги с огромно удоволствие.

Има обаче разлика. *House of the Holy* е най-стегнатият ви албум, а

Physical Graffiti – най-разпуснатият. Умишлено ли бе решението да

се откажете от излъскания звук в полза на по-небрежния маниер

на свирене?

ПЕЙДЖ: Да, донякъде. *In My Time of Dying* е добър пример за междинно решение. Едва я сглобихме и хукнахме да я записваме. В края се

почна една забивка... много приятна, няма спиране. Как да я махна, беше

си много готина! Вярно, разплута, но пък звучи естествено. Хубава е

посвоему. Колкото до *Kashmir*, *In The Light* и *Ten Years Gone* – те са раз-

лична бира; много амбициозни изпълнения.

Струва ми се обаче, че този албум отстъпва на предишните ви за-

писи.

ПЕЙДЖ: Стига, бе! Знам ли, възможно е. Плочата е портрет на „Цепе-

лин“ в работно състояние. Може и да е кофти, но е искрена. Най-личният

ни албум, правихме го за себе си.

Правили ли сте нещо насила, или неудачните идеи са отпадали ав-

томатически?

ПЕЙДЖ: Случвало се е да измъчим песни. *When the Levee Breaks*, от

четвъртия ни албум, се роди именно по този начин. Първият запис в

стандартно студио беше съвсем посредствен. После, в „Хедли Грейндж“,

стана чудо; Бонзо буквално я преобрази с барабаните си. Кое не зна-

197

чи, че сме правили по 90 дубъла на песен. Работехме по-спонтанно. Ако

нещо не ни харесаше, просто го зарязвахме.

Двамата с Плант сте били в Мароко, обикаляли сте пустинята...

Кое е пряко отразено в песни като *Kashmir*, например. Чия беше

идеята да се запилеете из Африка?

ПЕЙДЖ: В началото на седемдесетте дадох интервю на Уилям Бъро-

уз [автор от така нареченото битническо поколение] за американското

музикално списание „Кроудеди“. Стана така, че поговорихме надълго

и нашироко за хипнотичната сила на рока и приликата му с музиката

на арабските култури. Бъроуз направи този паралел под впечатление от

Black Mountain Side, парче от първия ни албум. Предложи ми да отида в

Мароко и лично да се запозная с арабската музика, кое то впоследствие и

направих заедно с Робърт¹².

Казвал си, че *Presence* е един от любимите ти албуми на „Цепелин“.

ПЕЙДЖ: Да, защото го направихме в почти невъзможни условия.

Робърт беше с гипсиран крак, можеше да остане сакат завинаги. Ужас,

казвам ти!

Значи албумът е триумф над сполетелите ви бедствия.

ПЕЙДЖ: Именно. Плочата просто кипи от гняв. Няма акустични песни, няма клавишни, няма и помен от доброта и кротост. Правена е съвсем

припряно, само за 18 дни. Работили сме по 18–20 часа дневно.

За мен беше особено изтощително, тъй като се наложи да компози-

рам и правя всичко. Не че искам да обвинявам някого; просто ни беше

дошло до гуша. Капнали след едно турне, във от Англия, Робърт – с гип-

сиран крак... Купища от проблеми плюс доста умора и носталгия. Тряб-

ваше да помогна с каквото мога. Поради кое то и *Presence* е албум с тол-

кова подчертано присъствие на китарата. *Tea For One* отлично обобщава

тогавашното ни настроение.

¹² Албумът на Пейдж и Планта *No Quarter* от 1994 г. е отчасти записан с около 40

марокански улични музиканти. – Бел. ред.

Кое те измъчи най-много?

ПЕЙДЖ: Нуждата да се справим в срок. „Ролинг Стоунс“ бяха анга-

жирали студиото след нас и имахме на разположение само три седми-

ци. Правихме записите и двамата с тонтехника Кийт Харууд сядахме да

миксираме, докато заспим. Който се събудеше първи, будеше другия и

продъл жа вахме, докато отново увесим глави над пултовете.

Не беше ли възможно да договорите отсрочка?

ПЕЙДЖ: Да, естествено, но не исках. Исках да свършим бързо. Страху-

вах се, че ако се разкиснем, музиката ни ще се просмуче с негативизъм.

Напрежението ни помогна да направим интересен албум.

Джон Пол Джоунс се изявява много силно в *Through the Out Door*.

Мислил ли си, че ролята на акомпаниращ музикант може да е по-

приятна от тази на солиста?

ПЕЙДЖ: Работата по *Presence* беше ужасна мъка; най-вече за мен, как-

то казах. Нямах да е зле Джонси да ми помага с композициите, но той

току-що си беше купил нов синтезатор [„Ямаха GX-1“] и гореше от нетъ-

рпение да го изпробва. *Through the Out Door* беше чудесен повод. Освен

това почна да се сработва с Робърт, кое то не се беше случвало дотогава.

Май си бил на път да зарежеш бандата.

ПЕЙДЖ: Няма такова нещо. Бонзо и аз даже крояхме планове как да на-

правим някой корав албум, тъй като *Through the Out Door* ни изглеждаше

малко безхарактерен. Нямах особено топли чувства към *All Of My Love*.

Дразнеше ме припевът. Буквално си представях как публиката ще прави

„вълна“ и прочие. Отчайващо. Сам по себе си припевът върши работа,

но не исках да продъл жа ва ме в това направление.

Правили сте какво ли не. Не си ли мечтал и за хитов сингъл?

ПЕЙДЖ: Не, ни най-малко. Синглите са едnodневки. Ние искахме да

правим хубава и запомняща се музика. Това ни стигаше.

199

Как искаш да те запомнят хората?

ПЕЙДЖ: Аз съм известен най-вече с китарата и рифовете си, но моят

принос към музиката не се изчерпва единствено с това. Мисля, че най-

голямото ми постижение са неочакваните мелодии и хармонии, кои то

успях да вплета в тъканта на рока. Като продуцент бих искал да бъда за-

помнен с умениято да сплотя няколко ярки индивидуалности в хармонич-

на група и да я изведа до най-високите върхове на рок музиката.
Радвам

се и на това, че успях да съхраня на лента възхода, триумфа и
зрелостта

на безценния и многофасетен диамант, наречен „Лед Цепелин“.

200

МУЗИКАЛНА ИНТЕРЛЮДИЯ

РАЗГОВОР С ДАНИ ГОЛДБЪРГ

201

МЛАДИЯТ ПРЕЗ 1973 ГОДИНА ДАНИ ГОЛДБЪРГ

БИВА НАЕТ, ЗА ДА ПРОМЕНИ ПУБЛИЧНИЯ ОБРАЗ

НА БАНДАТА. ЦЕЛТА? ДА НАДМИНАТ „БИЙТЪЛС“.

Дани Голдбърг е един от най-уважаваните мениджъри в областта на рок музиката; в далечната 1973-та обаче е все още служител в „Solters and Roskin“, традиционна PR фирма, работеща в областта на шоубизнеса.

„С дългата си коса бях като жива емблема на рокендрола – казва Голдбърг. – Още с влизането си в офиса „Цепелин“ спряха очи на мен.“

Задачата на младия рекламен специалист е пределно ясна. „Цепелин“ са най-слушаната и продавана банда, но погледите на пресата са

приковани най-вече върху „Ролинг Стоунс“ и мениджърът на групата

Питър Грант иска това да се промени.

До 1973-та „Лед Цепелин“ не са обръщали почти никакво
внима-

ние на връзките с обществеността.

ДАНИ ГОЛДБЪРГ: Да, така е. Четиримата изгряха на музикалния
не-

босклон, без да получат подобаващо представяне в пресата.
Критиката,

вторачена в своите любимци Ерик Клептън и Джеф Бек, считаше
Пейдж

за някакъв вид натрапник. Кое то, естествено, нямаше как да ги
радва

много. Но не ги и тревожеше, тъй като имаха на своя страна
американ-

ското УКВ радио, жънеха успех след успех в Щатите и не считаха
за

нужно да печелят известност чрез пресата.

202

Наеха ме по времето, когато работеха над петия си албум – *Houses of the Holy*, и до голяма степен бяха преразгледали отношението си към

медиите. Искаха да освежат публичния образ, с който то
предстоеше да на-

влязат в новия етап от историята на бандата. Искаха да достигнат
и една

значително по-широка аудитория.

Какво беше първото ти прессъобщение?

ГОЛДБЪРГ: Беше на тема зрители и аудитория. Групата свиреше

в Там-

па, Флорида, на арена, малко по-голяма от стадион „Ший“ в Ню Йорк,

където „Бийтълс“ бяха поставили предишния рекорд по посещаемост.

С гордост съобщих за счупването му. Беше удачно хрумване и пресата

по цял свят разтръби, че „Цепелин“ са били по популярност бандата от

Ливърпул.

В края на същото лятото групата полетя с частния си самолет,

„Старшип“, кое то се превърна във фокус на медийните ни изяви, тъй

като беше новост и много от журналистите не бяха и мечтали да попад-

нат в списъка на избраните пътници и посетители. Беше огромен коз и

дълго го използвахме.

Решението да направите филма беше ли част от рекламната стра-

тегия?

ГОЛДБЪРГ: Да, беше продиктувано от същите съображения – да по-

пуляризира групата.

Какво си спомняш за режисьора Джо Мезо?

ГОЛДБЪРГ: Помня, че имаше много ядове. Бяха му бесни, тъй като не

успя да заснеме всичко. *Whole Lotta Love* например беше орязана. По

това време се снимаше с огромни аналогови камери и количеството лен-

та трябваше да се прецени предварително. Свършиш ли филма – край;

изпускаш събитията. Грешката му беше, че пристъпи неподготвен към

снимките. Иначе свърши отлична работа; за много от почитателите на

„Цепелин“ филмът концерт е сред най-ярките документи за дейността на

групата.

203



Беше малко объркан и се прие със смесени чувства от публиката. Стра-

нен и... как да го кажа – някак „любителски“. Даже не съм и мислил, че след

35 години ще се гледа с огромен интерес от почитателите на групата.

Значи не си го харесал много.

ГОЛДБЪРГ: Лично за мен филмът беше разочарование. Беше като бле-

до копие на ярките спомени, кои то имах от живота изпълнение. Въпреки

всичко се радвам, че го има. Спомен от една епоха, когато беше голяма

рядкост да се снима на сцената. В хода на годините се снабдих с доста

екземпляри за прожектиране къщи и синът ми, който то в момента е на 14

години, също ги гледа с удоволствие. Днес мога да кажа, че решението

да се заснеме филмът е било съвсем правилно, въпреки че навремето го

възприех като едва ли не обида спрямо бандата.

204

В кое според теб се крие величието на „Цепелин“? Кое ни кара още

да им се възхищаваме?

ГОЛДБЪРГ: Талантът, естествено. Всичките четирима си бяха гении.

Джон Пол Джоунс например беше така скромен, а толкова надарен; най-

малко известният член на групата. Джон Бонъм е несъмнено най-великият

барабанист в рок историята. Робърт Планта беше неподражаем фронтмен,

текстописец и певец. А Джими беше човекът с визия, центърът на това

бляскаво съзвездие.

Бяха запазена марка и не подлежаха на копиране. Толкова групи са

заимствали тежката им звучност, но никоя не успя да постигне техния

огромен диапазон от „светлини и сенки“; тяхната еротика, бруталност

и нежност. Бяха неподражаеми. Малко са изпълнили телите, успели да за-

пазят славата си в течение на толкова дълго време, и „Цепелин“ са сред

най-великите.

Пресата от онова време ни ги представя като купонджии и раз-

бойници.

ГОЛДБЪРГ: Те умееха да постигат баланс между личния си живот и ра-

ботата. Бяха безкрайно отговорни по отношение на музиката, която пра-

веха. Въпреки нескончаемите купони и проблемите, кои то ги сполитаха

понякога, въпреки цялата показност и ексцентричност, станеше ли дума

за работа, те бяха изключително скрупульозни – дори и по отношение на

най-малките подробности. Правеха педантични проби, репетираха, мис-

леха за осветлението, озвучаването и декорите. Никога не са били безот-

говорни или разхайтени в професионално отношение.

Помня, Робърт беше настинал и не успя да изпее каквото искаше; ходи умърлушен със седмици. Бонъм с часове настройваше барабани-

те си. Успехът на група „Цепелин“ е всичко друго, но не и случайност.

Грешно е да си мислим, че просто са се дрогирали и импровизирали.

Случвало се е да залитнат малко, вярно е, но винаги са излизали на сцена

безупречно подготвени. Професионалисти до мозъка на костите си.



Смъртта на барабаниста Джон Бонъм бележи
края на „Лед Цепелин“. Вечно неспокойният
Пейдж продължава своите музикални търсения,
подкрепен от нови съмишленици

207

208

„БЯХ ПРОСТО ИЗВАДЕН ОТ РЕЛСИ...“

СЛЕД ЗАВЪРШВАНЕТО НА АЛБУМА *In Through the Out Door* мениджърът Питър Грант иска да покаже на музикалната индустрия, че въпреки четиригодишното си отсъствие от британската концертна сцена „Лед Цепелин“ все още са най-великата група на

съвремието. Грант и промоутърът Фреди Банистър обединяват усилия

и осигуряват участие на бандата в два гигантски спектакъла – на 4 и

11 август 1979 г. – в Небуърт парк, Хартфордшър. Взима се решение

излизането на албума да стане точно по това време с цел да се използва

медийният шум, вдигнат покрай концертите.

Спектаклите се посещават от над 100 000 поклонници – внушителна

цифра, като се има предвид четиригодишното отсъствие на групата от

сцените на Англия. *Achilles Last Stand, In the Evening* и *Rock and Roll* все още не са изгубили от предишната си магия, кое то личи от дивидито

с официалния видеозапис на изпълнението. Плант изглежда поостарял,

а Пейдж – плашещо отслабнал, но като цяло бандата изглежда добре, а

бъдещето – розово. Въпреки трудностите, сполетели четиримата през

годините, те са все така сплотени и въодушевени от работата си.

След Небуърт групата се отправя на малко европейско турне, кое то

се оказва така успешно, че всички решават през есента да обиколят за

пореден път Америка. Не им е било писано:

На 24 септември 1980 г. барабанистът Джон Бонъм репетира за предстоящото турне в „Брей Студиос“. След един дълъг ден с много ра-

бота и не по-малко водка той заедно с останалите от групата се прибира

в новия дом на Пейдж в Уиндзор. В полунощ един от помощниците на

209

Джими отвежда Бонъм до една от спалните на горния етаж и го слага

да си легне. В ранните часове на деня сърцето на барабаниста спира да

тупти завинаги. Джон Бонъм–Бонзо, стълбът, на който то се е крепяла гру-

пата, си отива от този свят на 32-годишна възраст. Съдебният следовател

определя смъртта като „нещастен случай“ на задушаване след повръща-

не насън в състояние на алкохолно опиянение.

Няколко седмици по-късно сломените членове на бандата се срещат

с Грант в хотел „Савой“ в Лондон, където Планта заявява на мениджъра,

че тримата не са в състояние да продължат заедно след случилото се. Ка-

заното не изненадва никого. Пейдж винаги е описвал „Лед Цепелин“ като

загадъчна сплав от четири елемента, кои то по необясним начин раждат

един по-велик и могъщ пети. Преведена на обикновен език, метафората

означава, че изваждането на кой то и да било елемент от молекулата е

равносилно на нейното унищожаване. „Всеки от нас беше уникален и не-

заменим – казва Пейдж. – Никой не притежаваше качествата на Бонъм и

загубата беше непоправима.“

На 4 декември 1980 г. останалите живи членове на групата излизат с

прессъобщение, в кое то обявяват: „Лед Цепелин“ преустановява своето

съществуване.

Пейдж определя смъртта на Бонзо като най-трагичното събитие в живота си; случка, коя то задълго го изважда от равновесие. Тръгват слу-

хове, че китаристът затъва все по-дълбоко в опасния коловоз на нарко-

тичната зависимост, а измършавелият му вид ни най-малко не допринася

за разсейването на тези съмнения. Нищо не може да скрие факта, че не-

поклатимото доскоро самообладание на рок звездата е сериозно разкла-

тено. Въпреки всичко китаристът се опитва да свири и дори участва като

гостуващ изпълнител в концерти на колегите си. През март 1981 година

се появява на неочакван бис с Джеф Бек в „Хамърсмит Одеон“. Решени-

ето му да продължи напред става очевидно в момента, в който то купува от

продуцента на Елтън Джон, Гас Дъджън, звукозаписното студио „Сол“,

разположено на около 10 минути от къщата му.

Въпреки че почти никой няма съмнения относно планове на Пейдж

да възобнови кариерата си като музикант и творец, въпросите „как“ и

„кога“ остават. Късметът буквално почуква на вратата му: в лицето на

неговия съсед Майкъл Уинър, филмов режисьор, известен с пожъналата

210

огромен успех лента от 1974 г. *Death Wish* – филм за кръв, чест и само-

разправа, с участието на Чарлз Бронсън. Уинър предлага на

китариста

да композира музиката.

Задачата трябва да се изпълни за осем седмици, кое то е добре до-

шло, тъй като мобилизира Пейдж и го изважда от обзелата го дълбока

депресия. Писането на филмова музика е относително непозната област

за китариста, но той смело се заема с работа и я свършва с обичайната

си дисциплина и увереност. Създаден и записан през есента на 1981 г. в

студио „Сол“, саундтракът на *Death Wish 2* е внушително от всяка гледна

точка постижение. *Who's to Blame*, изпята от бившия вокалист на „Ко-

лизеум“ и „Атомик Рустър“ Крис Фарлоу, както и *The Release* – стегнат, предимно китарен инструментал – звучат като логическо продължение

на *Presence* и *In Though the Out Door*. Но не те, а *Prelude* – блусарска интерпретация на Шопеновата „Прелюдия № 4 в ми минор за пиано“,

заедно със зловещата *Hotel Rats and Photostats* са парчетата, кои то до-

казват, че Пейдж отново е в познатата си отлична форма и ни най-малко

не се страхува да навлезе в нови и неизучени територии.

Непотвърдени слухове говорят за първоначалните резерви на музи-

калните редактори относно способността на Пейдж да се справи с възло-

жената му задача. Готовият резултат е толкова впечатляващ, че Уинър

го определя като най-професионално изпълнената поръчка, позната в

кариерата му.

След края на проекта *Death Wish 2* „Атлантик Рекърдс“ поставя въпроса за договорното си право над още един, заключителен албум на

група „Цепелин“. Тримата се събират и обмислят сесия на живо, но се

отказват в полза на сборна плоча с неиздавани дотогава, предимно експе-

риментални записи. Като продуцент Пейдж се нагърбва със задачата да

събере, организира и редактира суровия материал с цел да го превърне в

истински и пълноценен албум. След *Physical Graffiti* музикалният резерв

на групата е почти изчерпан, но Джими успява да събере достатъчно

фрагменти за една приятно еkleктична колекция от непозната и любо-

питна музика. В нея ярко се открояват шумната *Wearing and Tearing*, отпаднала през 1978-а от *In Through the Out Door*, и дръзкият инстру-

ментал *Bonzo's Montreux*, парче от 1976 година, електронно обработено

от Пейдж впоследствие.

211

Джими не престава да се занимава с музика, но като цяло работи

далеч от вниманието на обществеността, кое то започва да се възприема

като своеобразно отшелничество. Човекът, който то в продължение на цяло

десетилетие е бил централна и ясно видима фигура в най-силната рок

банда на света, изчезва от светлината на прожекторите.

Но не задълго. През май 1983-та Пейдж излиза на бис с Ерик

Клептън и двамата изпълняват *Further On Up the Road* и *Cocaine* в „Си-

вик Хол“ в Гилдфорд. Това, кое то на пръв поглед изглежда като случайна

приятелска закачка, се оказва добре обмислена прелюдия към едно от

най-неочакваните и вълнуващи рок събития на осемдесетте – благотво-

рителното представление на три суперзвезди, събрани за пръв път заед-

но: легендарния китарен триумвират от бивши членове на „Ярдбърдс“ –

Джеф Бек, Джими Пейдж и Ерик Клептън.

Шоуто в полза на Британската асоциация за изследване на множествената склероза е по идея на Рони Лейн, жертва на болестта и бивш ба-

сист на „Фейсис“. В течение на две последователни вечери се изнасят

два концерта в лондонския „Роял Албърт Хол“. Приходите от първия

отиват за асоциацията, а тези от втория, на който то присъстват принц Чарлз

и принцеса Даяна, се предоставят на ръководената от принца фондация за

подпомагане на младежи в неравностойно социално положение.

Тримата легендарни китаристи се придружават от каймака на бри-

танската рок музика – хора като вокалиста на „Трафик“ Стив Уинууд,

басиста и барабаниста на „Ролинг Стоунс“ Бил Уаймън и Чарли Уотс,

както и редица от най-известните приятели и колеги на Лейн.

Напълно логично двете вечери се превръщат в събития, а тримата

китаристи дават всичко от себе си за каузата на Лейн и страдащите от

коварното заболяване. След първите сола на Клептън и Бек публиката

посреща на крака Пейдж, аплодирайки неговото дългоочаквано завръ-

щане. Подкрепян от барабаниста Саймън Филипс, басиста Фернандо

Сондърс, пианиста Крис Стейнтън, китариста Анди Феърведър и во-

калиста Уинууд, Пейдж изсвирва три песни от саундтрака на *Death*

Wish 2 – Prelude, Who's to Blame и *City Sirens*, – използвайки стария

си „Телекастър“, модел 1959-а, познат още от турнето на „Цепелин“

от 1977 година. Краткият сет завършва с величествения инструментал

Stairway to Heaven, който Джими изсвирва на легендарния си двугрифов

„Гибсън“. Публиката изпада в екстаз, а френетичните аплодисменти са

на път да съборят сградата.

„Беше ме страх в началото – казва Пейдж, спомняйки си за събитие-

то. – Приех да участвам, а не знаех какво да свиря. Свикнал бях да рабо-

тя в група за разлика от другите, кои то имаха сериозни постижения като

соло изпъл ни тели. Благодарен съм, защото ми помогнаха да преодолея

първоначалния стрес и заедно успяхме да подкрепим една толкова зна-

чима кауза.“

Концертите са безпрецедентен успех, поради кое то решават да ги повторят и в Америка с турне, включващо Далас, Сан Франциско, Ню

Йорк и Лос Анджелис. За жалост вокалистът Уинууд е зает с други анга-

жименти и Пейдж предлага на Пол Роджърс от „Бед Къмпани“ да заеме

мястото му.

Специално за американското турне Пейдж и Роджърс добавят две нови парчета: *Boogie Mama*, песен от наскоро излезлия соло албум на

Роджърс, и съвместната композиция *Bird on a Wing*, по-късно преиме-

нувана на *Midnight Moonlight*. Минали са шест години от последното

турне на Пейдж в Щатите и – както и в Англия – публиката го посреща с

разтърсващи овации. Спомняйки си това преживяване, китаристът каз-

ва, че буквално го е изправило на крака, лекувайки травмите от дългата

депресия.

Благотворителното турне връща желанието на Пейдж за сценични

изяви и той се заема да търси подходяща форма за реализация на музи-

калните си планове. Двамата с Роджърс мислят в една посока и агонията,

в коя то се намира по това време „Бед Къмпани“, само улеснява решени-

ето им да опитат заедно.

През лятото на 1984-та двамата наемат един млад басист, свирещ на

безпрагова китара – Тони Франклин, препоръчан от приятеля на Джими

Рой Харпър, както и барабаниста Крис Слейд, свирил с Дейвид Гилмор

от „Пинк Флойд“ и „Манфред Ман`с Ърт Бенд“. Наричат новосформи-

рания квартет „Фърм“ и си поставят за цел – по думите на Пейдж – „да

свирят най-вече за удоволствие“.

До ноември 1984 г. бандата събира достатъчно материал за европейско турне, а три месеца по-късно издава и едноименен албум, чието

излизане съвпада с последвалото турне в Северна Америка.

Възмож-

213

ността да слуша наведнъж двама от музикалните си идоли – солистите

на „Цепелин“ и „Бед Къмпани“ Пейдж и Роджърс – се оказва неустой-

мо изкушение за американската публика. Турнето преминава с невиж-

дан успех, белязано, както и албума, от първия хитов сингъл на групата,

Radioactive – неповторима смес от превърналите се в запазена марка на

Роджърс проникновени вокали и няколко закачливи, очарователно дис-

онантни интонации.

„Фърм“ помага на Пейдж да загърби миналото и да погледне към бъдещето. Това личи и от категоричното решение на бандата да не изпъ-

лнява нищо от репертоара на „Лед Цепелин“ или „Бед Къмпани“. Нова-

та група търси собствена идентичност, без да разчита на стари лаври и

минали завоевания. В много отношения „Фърм“ се оказва неочаквано

оригинална формация, където любовта на Роджърс и Пейдж към блуса се

слива с волната ню уейв звучност на осемдесетте и еластичната ритъмна

секция, движена от неподражаемия безпорогов бас на Франклин и бараба-

ните на Слейд, мощни като парни чукове.

Понесен от вълната на промяната, Пейдж сменя и инструмента си.

Праща в заслужен отдых старата си „Лес Пол“ и отдава предпочитание

на кафявата „Фендер Телекастър“, модифицирана с „би-бендър на Джийн

Парсънс и Кларънс Уайт“ – устройство, кое то позволява на изпълни теля

да постигне ефект на хавайска китара чрез механично повдигане на вто-

рата струна с един тон нагоре. Джими е използвал инструмента и преди,

по време на концерта в Небуърт, в парчета като *Ten Years Gone* и *Hot Dog*, както и в благотворителните концерти в Лондон и Щатите, но едва

турнето с „Фърм“ легализира пламенния флирт на Пейдж с новата му

електромеханична любовница.

„Цяла година се учих да свира с би-бендъра – казва през 1986-а

Пейдж в разговор с публициста Стивън Роузън. – Винаги ми е харесвала

лекотата, с коя то се сменят интонациите на хавайската китара. Бях във

възторг, когато за пръв път чух Кларънс Уайт да използва би-бендър в

неозаглавения албум на „Бърдс“. Отидох една вечер да ги слушам и впо-

следствие разговарях с Джийн Парсънс, съавтор на устройството, кой то

беше така любезен да изработи един екземпляр и за мен.“

Група „Фърм“ и благотворителните концерти измъкват Пейдж

от дългогодишната му летаргия, но едно друго благотворително съби-

214

тие го изстрелва направо в стратосферата: „Live Aid“, сборен рок кон-

церт, състоял се на 13 юли 1985 година. Представлението, събрало най-

големите рок звезди на съвремието, е организирано от Боб Гелдорф от

„Бумтаун Ратс“ и Мидж Юр от „Ултравокс“ в помощ на пострадалото от

природно бедствие население на Етиопия. Двата едновременни концерта

се излъчват на живо от стадион „Уембли“ в Лондон и стадион „Джей Еф

Кей“ във Филаделфия: епохално телевизионно събитие, наближавано от

400 милиона зрители в повече от 60 държави на планетата.

Първоначално канят за участие Робърт Плант. За жалост датата на

концерта съвпада с една вече планирана изява на певеца, който то по това

време обикаля Щатите, за да рекламира албума на новосформираната си

група. Предвид важността на събитието и защитаваната от него кауза,

Плант решава да се свърже с Пейдж и басиста Джон Пол Джоунс, пред-

лагайки им да възкресят „Цепелин“ – макар и за ден, макар и без Джон

Бонъм. Трудната задача по заместването му възлагат на двама изпълни-

тели: дълбоко уважавания Тони Томпсън, студийен барабанист, познат

повече като член на фънк бандата „Шик“, и суперзвездата Фил Колинс

от „Дженезис“.

Групата излиза на сцената в 8:13 ч. източно стандартно време и из-

свърва *Rock and Roll*, *Whole Lotta Love* и *Stairway to Heaven*. Музиканти-

те не са имали време да се сработят достатъчно и изпълнението е малко

дрипаво, но това нито се забелязва, нито интересува изпадналата в ис-

терия публика. Хората пред телевизионните екрани реагират по сходен

начин, щедро развързвайки кесиите си. Според публикуваните по-късно

данни само за час след изпълнението на „Цепелин“ помощите, събрани

за бедстващото етиопско население, се удвояват и утрояват.

Възторгът от „Live Aid“ и слуховете за възможното повторно събиране на „Лед Цепелин“ неизбежно отнемат част от сексапила на група

„Фърм“. Въпреки това бандата се връща към студийната си работа и под

ръководството на Джими записва втория си албум, *Mean Business*, а през

март 1986-а предприема и кратко турне в Щатите. Скоро след това гру-

пата е разпусната.

„Фърм“ беше замислена като краткотрайна банда – спомня си Пейдж. –

Колкото да запишем два албума. След кое то двамата с Пол решихме, че

функциите Ж са изчерпани.“

215

МУЗИКАЛНА ИНТЕРЛЮДИЯ

РАЗГОВОР С ВОКАЛИСТА

НА „ФЪРМ“ ПОЛ РОДЖЪРС

216

НИКОЙ ОТ НАС

НЕ ИСКАШЕ ДА РЕЦИКЛИРА

СТАР МАТЕРИАЛ

Пол Роджърс е една от звездите, заслужили правото да работят с

Пейдж. Творци като Род Стюарт, Пит Тауншенд и Фреди Мер-

кюри се надпреварват да хвалят качествата на вокалиста, който то

със звучния си и топъл баритон се нарежда сред стотите най-велики певци

на всички времена според класацията на сп. „Ролинг Стоунс“ от 2008

година.

Звездата на Роджърс изгрява през 1968-а, когато сформира група

„Фрий“, чийто зрелищен сингъл от 1970 година *All Right Now* остава в

златния фонд на рок музиката. През седемдесетте става фронтмен на ле-

гендарния по УКВ станциите рок мастодонт „Бед Къмпани“, записващ

под егидата на „Суон Сонг“ – издателската фирма на „Лед Цепелин“.

Бандата произвежда хитове на поточна линия, създавайки незабравими

заглавия като *Can't Get Enough*, *Feel Like Makin' Love*, *Shooting Star* и, разбира се, *Bad Company*.

Следващите редове предават спомените на Роджърс за „Фърм“ и нейната музика, както и за работата му с Джими Пейдж.

Какво означаваше за теб да работиш под егидата на „Лед Цепелин“?

ПОЛ РОДЖЪРС: „Лед Цепелин“ бяха богове. Чудо е как успяха да от-

делят време и създадат „Суон Сонг“, коя то беше инкубатор на музикал-

217

ни дарования. Дадоха ни фантастичната възможност да работим от тяхно

име и под ръководството на великия Питър Грант.

„Фрий“ е съвременник на „Цепелин“. Как изглеждаше отстрани

развитието на кумирите ви?

РОДЖЪРС: Възходът на „Цепелин“ беше зашеметяващ. „Фрий“ беше

буквално пометен встрани от пътя, когато се появи една непозната група

и за броени дни се превърна в най-ярката звезда на небосклона на рок

музиката. Правеха мегаконцерти, плакатите им бяха навсякъде.

Как се стигна до договора ви със „Суон Сонг“?

РОДЖЪРС: След разпадането на „Фрий“ аз се заех да събирам отново

група, „Бед Къмпани“, с Мик Ралфс на китарата. И ми трябваше мениджър.

„Фрий“ пропадна поради това, че работехме самодейно и самостоятелно.

За турнетата ни се грижеше Клийв Коулсън, който то ни напусна и за-

работи за Питър Грант и „Цепелин“. Но се виждахме и от него чух за

„Суон Сонг“; Клийв ми предложи да вляза във връзка с Грант. Послу-

шах го. Стана неочаквано, но и съвсем логично, тъй като ми трябваше

мощен гръб, а „Цепелин“ бяха велика група със силна издателска фирма

и първокласен мениджър. Обадих се на Питър и го запитах дали се ин-

тересува от евентуална съвместна работа. Отговори ми утвърдително.

Казах му, че сформирам група и смятам да я кръстя „Бед Къмпани“. Той

ми отвърна: „Името нещо не ми харесва... но ще дойда да ви прослушам

някой ден.“

Поканих го на репетиция в един селски салон в Съри, където
живеех

по това време. Нямахме басист, но имахме две-три яки песни като *Rock Steady* и *Can't Get Enough of Your Love*. Питър не дойде, кое то за нас

беше голямо разочарование. Тъкмо си тръгнахме, и се сблъскахме с него

на изхода. Слушал отвън, просто не искал да ни смуцава или пречи никак

си. За щастие отзивите му бяха положителни.

Каза: „Нито ви знам, нито ме познавате. Рано е за договор; предла-

гам ви да работим три месеца в рамките на обикновено джентълменско

споразумение.“

218



Беше човек от старата школа, бивш борец, честен и симпатичен

мъж; знаеше как се изкарва хлябът. Беше като магьосник, имаше
страш-

на интуиция. Според мен беше циганин. Огромен на ръст, но
нежен по

душа и безкрайно внимателен към нас. Никога не сме се
страхували от

Питър; напротив, все го закачахме. Бяхме като деца, казвам ти!
Той ни

търпеше, не ни се сърдеше.

Казвал съм го и друг път, но когато тръгнахме на американското
си

турне, първият албум на „Бед Къмпани“ беше на 99-о място в
класация-

та на сп. „Билборд“ и до края на турнето се изкачи на първо! Ето
какво

значи добър мениджмънт.

Често сме се и дърпали. Той не беше съгласен с името на групата.

„Бед Къмпани“ му звучало лошо... не само на него, но и на
фирмата; ни-

219

кой не го харесвал. Даже един от групата беше дошъл до вкъщи,
молеше

ме да се откажа в полза на друго име. Казах му: „Не. Аз съм
решил, няма

да сменям името.“ Интересното е, че и с първата група, „Фрий“,
имах по-

добни неприятности. Но човек трябва да държи на мнението си.

Как се запозна с Джими?

РОДЖЪРС: Първата ми среща с него беше в офиса на „Суон
Сонг“.

Малко се страхувах, тъй като „Цепелин“ бяха явление от космическа ве-

личина. При това техният комерсиален успех не беше за сметка на худо-

жествените им качества. Чувал бях, че е темерут, но се оказа общителен.

Все още сме отлични приятели. Идва, като съм на концерти във Ве-

ликобритания, а когато наскоро ми присъждаха наградата за композиция

„Айвъър Новело“, дойде и седна до мен на масата.

Разкажи ми за създаването на „Фърм“.

РОДЖЪРС: След няколко албума и множество турнета реших да на-

пусна „Бед Къмпани“. Бях толкова уморен, че се бях зарекъл повече

да не стъпя на сцена. Искях да си устроя звукозаписно студио у дома

и там да си правя музика. В този период се случи и нещастieto с Джон

Бонъм, който беше сърцето на група „Цепелин“. Джими беше напълно

объркан и почна да идва на гости вкъщи; малко да се разсее, нещо съвсем

естествено. Беше зарязал всичко, не пипваше китарата. Всички край мен

казваха: „Само, за Бога, не го насилвай. Не го карай да свири против

желанието си.“

Аз го имах предвид, но веднъж, бях си в студиото, влезе Джими и

аз му рекох: „Здрасти! Имаш ли нещо против да забием заедно?“
Как го

изтърих, и аз не знам. Просто се ужасих от себе си. Само че той
прие и

до края на вечерта двамата свирихме яко заедно. Това според мен
беше

преломно събитие. Джими бе музикант и единственото средство
да побе-

ди скръбта беше музиката. Точно така, в този тежък момент
започнахме.

Работили сте за удоволствие, но това скоро се променя.

РОДЖЪРС: Джими участва в английските благотворителни
концерти с

вокалиста Стив Уинууд. За жалост Стив беше възпрепятстван и не
можеше

220

да продължи с турнето в Америка. Мисля, че се обади някой от
мениджъ-

рите на Ерик Клептън – кои то бяха основни фактори в
организацията на

благотворителните концерти – и ми каза: „Чухме, че сте работили
с Джи-

ми Пейдж; възможно ли е да го придружите на сцена в Щатите?“
Двамата

с Джими отговорихме, че нямаме група и свирим по-скоро за
удовол-

ствие. „Няма проблем – каза онзи, – просто излезте и посвирете
малко;

трийсет минути, не повече.“ Нямахме избор, тъй като не
разполагахме с

други извинения. Имахме трийсетминутен материал, а те

обещаха да ни

осигурят ритъмна секция. Приехме, защото Рони Лейн беше чудесен тип

и каузата, за която то се бореше, си заслужаваше подкрепата.

Трябва да призная, че не горях от желание да хукна отново по тур-

нета, но го направих от чувство за дълг, с ясното съзнание, че постъпвам

правилно. Нямах намерение да сформирам банда, но концертите вдъхно-

виха Пейдж и той ме зарази с ентузиазма си. Върна се от САЩ ободрен

и изпълнен с планове. Беше му ясно, че работата е най-доброто оръжие

срещу депресията. Все повтаряше: „Правим банда и тръгваме!“ Аз му

отвърщах: „Стига, човек, не искам. Адски съм уморен, писна ми.“

Стиснахме си ръцете със следната уговорка: „Правим максимум два

албума с принадлежащите към тях рекламни турнета. Толкова.“ Пред-

ложението дойде от Джими и аз приех. После го реализирахме. Нямахме

писмен ангажимент, беше въпрос, кой то решихме с мъжко ръкостискане.

Една от първите ви общи песни е невероятно амбициозната девет-

минутна *Midnight Moonlight*.

РОДЖЪРС: Да, така е. Обичам предизвикателствата, а това е първото

парче, кое то направихме заедно. В първоначалния си вид създадената от

Джими мелодия беше гигантска, далеч повече от девет минути. Искаше

ми се да му кажа: „Много е дълга, човек; дай да я съкратим малко.“ Само

че нямах смелост. Можех ли да съветвам такъв творец? Слава Богу, се

престраших. Той отвърна: „Можем наистина да я поорезем мъничко.“

Как се роди текстът на песента? Сигурно доста трудно.

РОДЖЪРС: Като повечето текстописци и аз просто се подчиних на му-

зикалното внушение. Оставих музиката да ми говори. Запах и фразата,

221

коя то спонтанно се оформи, беше: „Ражда се нещо ново...“ Музиката

предизвика точно тази асоциация: надежда, усещане за нещо ново.

Това е една от най-дългите и сложни композиции на Джими – факт,

на който то рядко се е обръщало внимание.

РОДЖЪРС: Да, не е сред най-подходящите за излъчване по радиото ме-

лодии. Деветминутна, тежка, класическа... иска се съответна настройка

и търпение. Които не всички имат.

„Фърм“ се отличава с невероятно оригинален звук. Различен от

този на „Фрий“, „Бед Къмпани“ и „Лед Цепелин“. Важно ли бе да

направите нещо ново?

РОДЖЪРС: Разбираше се от само себе си. Никой от нас нямаше и най-

малко намерение да рециклира стар материал. Сега, като се замисля, си

давам сметка, че никога не сме го обсъждали; разбрали сме се негласно.

Логично е, правейки нова група, да имаш и нова звучност; да правиш

неща, с кои то ще изненадаш своите слушатели и почитатели.

Чувал съм, че хората, на кои то първоначално сте се спрели за

ритъмна секция, са били Бил Брьфърд от „Кинг Кримсън“ – бараба-

нист, и студийният музикант Пино Паладино – безпрагова бас китара.

РОДЖЪРС: Пино беше чудесен избор и искаше да работи с нас, но

имаше други ангажименти, поради кое то не можехме да разчитаме на по-

стоянното му участие. Временно взехме Тони Франклин и Джими каза:

„Вече е репетирал с нас, знае песните... Дай да го вземем за член на

групата.“ И... го взехме. Пино не искаше да пътува много, кое то от моя

гледна точка е напълно разбираемо.

Безпраговият бас е бил малко необичаен избор.

РОДЖЪРС: Идеята беше на Джими и допринесе за неповторимата звуч-

ност на бандата. Правехме нещо от този род: взимаме някоя проста песен

и я украсявахме. Да речем – *Radioactive*: тръгна от просто демо, после

барабанистът ни Крис Слейд влезе с един мощен ритъм, после се включи

този безпрагов бас... Стана нещо необичайно и запомнящо се.

222

Първият албум на „Фърм“ е доста подценяван. В него има прекрас-

ни песни, компрометирани донякъде от характерната за осемдесет-

те звучност – с много конкуриращи се китари и разводнени ударни.

РОДЖЪРС: Всички по това време свиреха в този стил. Трябваше да сме

в крак с модата. С яко думкане, много гонещи се сола и прочие.

Записите са правени в студиото на Джими, „Сол“, така ли е?

РОДЖЪРС: Да, така е. Много приятно студио, само дето е малко при-

зрачно. Спомням си, бяхме веднъж на запис и стана късно. Тонтехникът

ме пита: „Значи... тази нощ ще преспиш у нас?“ „Да – му казвам. А той: –

Е, късмет! Хайде, до утре заран.“ Тръгна, а аз останах малко озадачен.

Както си спях, някъде през нощта чувам шум. Някаква тежка птица

се плъзна с криле над мен и потъна в шкафа. „Боже!“ – рекох си аз. Ста-

нах, светнах, отворих шкафа. Както и предполагаш, нямаше нищо вътре.

Рекох си, че е влетяла и излетяла през прозореца. Само че той затворен!

Плътно затворен и с три стъкла. Нещо друго се беше случило...
Първата

и последна вечер в тази опасна спалня! Вече не съм и помислял да пре-

нощувам там.

Албумът съдържа и твои китарни изпълнения.

РОДЖЪРС: Малко хора го знаят, но солото на *Radioactive* е изсвирено

от мен. Всъщност е упражнение за пръстова техника, кое то преди много

години научих от пионера на британския блус Алексис Корнър и кое то бях

автоматизирал до такава степен, че звучеше красиво и странно и реших да го

включа в песента. Сега, като се замисля, си давам сметка, че подсъзнателно

съм искал да се изфукам пред Джими Пейдж. Някак да го избутам от тази

песен. Той обаче не каза нищо, даже ме подкрепи на места с акорди.

Работил си с много от великите китаристи на съвременното – с Пол

Кософ във „Фрий“, с Мик Ралфс в „Бед Къмпани“ и с Брайън Мей

в „Куин“. Кое прави Пейдж толкова специален и различен от

тях?

РОДЖЪРС: Джими беше велик. Имаше невероятен, почти математиче-

ски ум. Беше в състояние да измисли невероятни акорди и да ги вмъкне

223

където си пожелае. Вслушай се например в *All the King's Men* и ще раз-

береш смисъла на думите ми. Можеше да замести цяла група. Звукът му

беше почти физически осезаем, имаше цвят и вкус. Помня, стоях на сце-

ната, слушах го... беше като откровение. Според мен в техническо отно-

шение той е един от най-великите китаристи на света – той и Джеф Бек.

Беше и много свободен дух. Помня, веднъж ми каза: „Дай да напра-

вим някой кавър. Ти предложи какво.“ Рекох му: „Винаги съм харесвал

You've Lost That Loving Feeling на „Райтс Брадърс“. Почнахме и... си

стана. Той е човек, с когото не може да се живее скучно; винаги има не-

обичайни хрумвания.

Струва ми се, че като цяло свиренето му във „Фърм“ беше много по-

различно от това в „Цепелин“. Някак си по-въздушно. „Фърм“ нямаше

тежестта на „Цепелин“ или „Бед Къмпани“.

Ти си работил с различни хора. Имаше ли нещо необичайно в на-

чина му на работа?

РОДЖЪРС: Като продуцент беше гениален. Просто не му се бърках,

тъй като се справяше безупречно с всичко, свързано със студиото. Има-

ше усет, но имаше и познания; в техническо отношение беше далеч по-

подготвен от повечето музиканти, кои то познавам; да не говоря за себе

си. За мен – човек, свикнал да работи по-скоро интуитивно – беше почти

невъзможно да достигна неговото ниво.

Бързо ли работехте? Зная, че Джими е доста организиран в студиото.

РОДЖЪРС: Както и аз. Мразя да губя време. Влизахме много добре

подготвени. Времето в студио струва скъпо, глупаво е да се пилее без-

смислено. Двамата с Джими мислехме на една вълна, поради кое то дей-

ствахме бързо и организирано. Само така се постига качество.

Чувал съм, че си записвал вокалните си партии с най-много един-

два дубъла.

РОДЖЪРС: Да, така е. Има хора, кои то правят безкрайни дубли с цел

да шлифоват записа. Само че в този процес се изгубва нещо безкрайно

важно – енергията и радостта. Първото изпълнение е най-истинското.

224

Както е и в театъра: важно е да уцелиш момента. Да уловиш духа.

РОДЖЪРС: Именно. Трябва да чувстваш песента. Научил съм това от

майстори като Отис Рединг и Уилсън Пикет, както и от блусари като

Джон Лий Хукър, Би Би Кинг и Албърт Кинг. Те не пееха – те живееха

с песента. Точно така е правилно. Повторенията са за репетициите. Вли-

заш в студиото подготвен и правиш каквото можеш. Само веднъж, от

раз. Това е съветът ми към колегията.

Кое беше най-ценното на „Фърм“?

РОДЖЪРС: Това, че изправи Джими на крака. Върна го към музика-

та. Точно за тази цел бяхме създали бандата. Радвах се, като гледах как

постепенно се отърсва от депресията и летаргията. В чисто музикално

отношение намирам за интересни неща като *Satisfaction Guaranteed, Radioactive, Midnight Moonlight, Lady...* Бяха необичайни и работата по

тях ми доставяше удоволствие. Имахме и хубави концерти, кое то също е

основание за удовлетворение.

Както музикалната критика, така и почитателите на Джими счи-

тат, че около него витае някаква мистична атмосфера, пренасяща

се и в музиката му. Поддържаш ли това мнение?

РОДЖЪРС: Джими беше обикновен човек, но имаше и някакво друго,

особено измерение. Беше почти магьосник; влагаше капка вълшебство

във всичко, кое то правеше.

След два албума и няколко турнета група „Фърм“ преустановява

съществуването си. Имаше ли чувството за добре свършена работа?

РОДЖЪРС: Да, разбира се. Искях да се оправи Джими и то се случи.

Беше в отлична форма в края на сътрудничеството ни.

Важно ли беше това за теб?

РОДЖЪРС: Много важно. Пол Кософ, китаристът на „Фрий“, си отиде

точно по този начин – жертва на наркотици и депресия. Винаги съм се

укорявал, че не съумях да му помогна. С Джими успях.



226

~ ❧ ~

1010

Пейдж записва единствения си солов албум, събира
за кратко „Лед Цепелин“ и прави противоречива

дългосвираща плоча с легендата на хеър метъла

Дейвид Ковърдейл

227

228

„ВСЕ ОЩЕ ИМАХ КАКВО ДА ПРЕДЛОЖА И КАЖА В МУЗИКАЛНО ОТНОШЕНИЕ...”

ПРЕЗ ДЕКЕМВРИ 1986-а Пейдж се жени за 24-годишната Патриша Екър, родом от Луизиана, САЩ, и двамата заживяват в Уиндзор, където той започва работа над своя първи и единствен албум, *Outrider*. Замисля го като двоен, с идеята всяка от четирите страни да

представи различен аспект от творчеството му.

За жалост още в началото на работата няколко от демозаписите изчезват от дома му заедно с лични вещи и демозаписи на „Цепелин“.

Кражбата налага промяна в плана и Пейдж решава да издаде единична

плоча. За кое то има и допълнителни съображения.

„Работата по *Outrider* започна да ми досажда – споделя той пред журналиста Бъд Скопа през 1988 г. – Правенето на двоен албум щеше да

е малко мазохистично занимание“.

Въпреки съкратената програма Пейдж влага огромни усилия и твор-

ческа енергия в работата над колекцията. По собствените му думи

всяко

соло и овърдъб са правени в три-четири варианта, от кои то е избиран

окончателният. В много отношения свиренето на Джими в *Outrider* е

триумфален връх по пътя, набелязан от *Physical Graffiti*. По-небрежна, но и по-сложна откогато и да било, китарата на Пейдж е отчетливо по-

различна от всичко, познато на слушателя от втория или четвъртия ал-

бум на „Цепелин“.

Излязъл на 19 юни 1986-а, *Outrider* представя в синтезиран вид му-

зикалния стил на Пейдж от осемдесетте години. Много от траковете са

229

напластени с допълнителни слоеве от овърдъбове и хармонии, кои то ка-

нят слушателя да се гмурне в тайнствените и неизследвани дълбини на

мелодията. Дори сравнително безискусни парчета като силните и грубо-

вати *Wasting My Time* и *Wanna Make Love*, с вокалното участие на ле-

гендарния блусар Джон Майлс, са прорязани от необичайни и виртуозни

ритмични рикошети, интригуващи текстури и резки, експлозивни сола.

Албумът се увенчава от три чудесни инструментала, два наситени

минорни блуса, изпети от Крис Фарлоу, и един малък бисер с участието

на Робърт Планта. Присъствието на трима различни по стил и натюрел

вокалисти е една от възможните причини за смесените чувства на кри-

тиката, но последвалото турне се посреща с почти безусловни овации от

публиката. За разлика от концертите на група „Фърм“ турнето от 1988

година, с участието на вокалиста Майлс, сина на Джон Бонъм – бара-

баниста Джейсън, и басиста Дърбан Лейврийд, е вид творческа ретро-

спекция на Пейдж и включва ранни творби като правения за „Ярдбърдс“

аранжир на *Train Kept A Rollin*, съкровища от ерата на „Лед Цепелин“

като *Over the Hills and Far Away* и *Custard Pie*, както и по-нова подборка

от *Death Wish 2*, *Outrider* и двата албума на група „Фърм“.

Турнето предшества поредното титанично начинание на Пейдж:

дълго отлаганата инвентаризация на наследството на „Лед Цепелин“. В

хода на десетилетието, последвало разпада на групата, винилът почти из-

чезва като звуконосител и всички запазени творби припряно и хаотично

се прехвърлят на компактдиск. „Без да ме питат, хората от „Атлантик“

направиха страшна каша. Цифровизираха оригиналите както намериха

за добре. С други думи, просто ги съсипаха. В края на *In My Time*

of

Dying се чуваше да кашлям; изрязали го! Кошунство, кое то би вбесило

всеки от почитателите ни.“

Пейдж и звукозаписният инженер Джордж Марино прекарват дълги

дни и нощи в нюйоркското „Сърлинг Саунд Студиос“, преобразувай-

ки съкровищата на „Цепелин“ в цифров вид. Усилията им се увенчават

с четири компактдиска, излезли през 1990-а под егидата на „Атлантик

Рекърдс“. Дългото пътуване във времето, съпроводено от прослушване

на километри лентов материал и преработката му с модерен софтуер,

плюс работата по селекцията и подредбата на песните са нещо много по-

230

вече от комерсиална експлоатация на носталгичната вълна. „Исках нов и

модерен прочит на музиката на „Цепелин“, казва Пейдж.

Крайният резултат е напълно съизмерим с новите акустични стан-

дарт, но по думите на Марино скокът в качеството на звука е постигнат

с цената на трудни технически и художествени решения.

„Джими изгуби месеци в търсене на оригиналните лентови носите-

ли – споделя звукоинженерът в разговор с журналиста Джо Босо

през

1991 година. – Целта беше, доколкото е възможно, да ползваме мастър

записи. Падна огромно ровене, истинска детективска работа. Някои бяха

в „Атлантик“, други – в дома на Джими, трети – пръснати из различни

студия по света. Бяха си позволили да ги захвърлят където падне; записи

на група от такава величина! Джими трябваше да прерови безброй фон-

дове и хранилища.

След като се сдобихме с мастърите, трябваше да поправим щетите,

нанесени от дългото съхранение. Като цяло решихме да подхождаме ин-

дивидуално, наблюдайки не толкова на техническото съвършенство, кол-

кото на художественото внушение. С други думи, ако общият резултат

беше добър, бяхме склонни да си затворим очите за дребните пукания и

съскания. В края на краищата не правехме нови песни, а реставрирахме

архивен материал.

Въпреки че трябваше да решим кошмарно количество проблеми,

работата беше приятна. Най-вече благодарение на Джими, който то посто-

янно напомняше, че проектът е от огромно значение за почитателите на

„Цепелин“ и влагаше в него цялата си душа, познания и енергия.
Лично

за мен работата с творец от такъв калибър беше голяма школа;
време,

кое то си спомням с огромно удоволствие.“

Големият и лъскаво опакован комплект от дискове би могъл да
по-

служи като отличен завършек за творческия път на Пейдж;
паметник на

внушителната му художествена кариера. Вместо това той се
превръща

в източник на нова енергия и го стимулира – по идея на
музикалния по-

средник Джон Кейлоднър – да започне през 1991-ва работа над
нов ал-

бум в сътрудничество с Дейвид Ковърдейл – певец от „Уайтснейк“
и

дългогодишен сътрудник на „Гефън Рекърдс“.

231

„Вместо да ме потисне, успехът на ретроспективната колекция от

дискове на „Цепелин“ ми напомни, че все още имам какво да
предложа

и кажа в музикално отношение – казва Пейдж. – Дейвид бе
ключов фак-

тор в последвалите събития. Не бях писал в съавторство от
години; от

дебютния период на група „Цепелин“. Но го направих с радост и
ми до-

стави огромно удоволствие.“

Въпреки ентузиазма на Джими, медиите не закъсняват да се

нахвърлят

върху проекта, окачествявайки го като „недостоеен“ за големия музикант,

а екстравагантния Ковърдейл – като епигон на Планта. Пейдж отхвърля

обвиненията със същото безразличие, с кое то би хвърлил угарка от сво-

ите „Лъки Страйк“: „Носехме еднакъв номер обувки и пушихме еднакви

цигари. Значи си подхождахме.“

Ковърдейл е по-предпазлив в оценките си. Екстровертният вокалист признава миналите си прегрешения, но гледа на работата с Пейдж

като начин да се отърси от отрицателния образ, създаден от участието в

скандални, взривили MTV клипове като *Here I Go Again* и други от този

род. „Все повече се разочаровах от работата си с „Уайтснейк“ главно за-

ради съпътстващите аспекти на нашата дейност – клипове, грим, медий-

ни изяви... – кои то с времето почнаха да изместват композиторските и

певческите ми задължения – казва Ковърдейл. – Само се размотавах на-

сам-натам с тези тъпи и смешни клинове“, допълва той, имайки предвид

абсурдните сценични облекла, превърнали се през осемдесетте в своео-

бразна униформа на метъл бандите.

Въпреки всеобщия скептицизъм през март 1993-та Ковърдейл и

Пейдж издават албум, който то се превръща в платинен хит както в САЩ,

така и във Великобритания. Макар и краткотрайно, това необичайно

сътрудничество вдъхновява Пейдж да потърси Планта и двамата да опи-

тат отново заедно.

232

РАЗГОВОР № 9

КАК СЕ РОДИ СЪВМЕСТНИЯТ

ТИ ПРОЕКТ С КОВЪРДЕЙЛ?

233

ДЖИМИ ПЕЙДЖ: Излизането на комплекта от дискове бе последвано

от девет-десет месеца на бездействие, в които то се питах дали не е време

отново да се заема с музика. Моят музикален агент, както и тези на Джон

Пол Джоунс и Робърт Планта сондираха възможността тримата да се

съберем отново, под същото име или в някакъв друг вид. Само не беше

ясно какво ще правим – албум, турнето, кое то така и не осъществихме

навремето, или и двете.

За жалост не стана нищо. Поради кое то след този разочароващ пе-

риод на лутане и колебание няха друг избор, освен да издам

самостоя-

телен албум. Заех се да търся певец. Изслушах безброй касети, но никоѝ

не ми хареса дотам, че да вдигна телефона и се обадя на мениджъра му.

В този момент моят агент ми предложи Дейвид. Казах му: „Зная ли,

може да стане нещо. Пее много добре... важното е да си допаднем като

характери.“ Искях да поговорим... да видим дали сме един за друг. Раз-

бирателството е първостепенно условие за успех в работата. Харесахме

се от пръв поглед.

Следващата стъпка беше да проверим дали можем да пишем заедно.

Това, че и двамата бяхме творци от голям калибър, не означаваше, че

автоматично ще се превърнем във фабрика за шедьоври. Писането е вид

магия; процес, в който то текат флуиди, обменя се положителна енергия.

Дадохме си две седмици за проба. Надявах се с повече късмет да създа-

дем две-три песни. Но музиката потече като река.

Само нови неща ли правехте?

ПЕЙДЖ: Не изцяло. Вкарах в употреба един риф, който се въртеше из

главата ми в продължение на доста време. А акустичната фраза, с която то

започва *Shake My Tree*, е от времето на „Цепелин“; предложих я, докато

репетирахме *In Through the Out Door*, но много не я харесаха. Имах под-

крепата единствено на Бонзо, поради кое то я изхвърлихме.

Реших да Ж дам втори шанс и Дейвид я хареса на секундата. Още на

място написа текста. После, подхвърляйки си пасаж, съвсем спонтанно

довършихме цялата композиция.

234

Робърт открито се е противопоставял на вашето сътрудничество.

ПЕЙДЖ: Много ме критикува, знам. Когато отидох в САЩ да предста-

вя *Outrider*, не спираха да ми казват: „Робърт това... Робърт онова...“

Крайно неприятно. А аз ги питах: „Ние... не сме ли дошли да говорим за

Outrider?

Какво стана, след като се сработихте?

ПЕЙДЖ: Идеите буквално ни заливаха; трябваше ни нещо, с кое то да

ги записваме. Започнахме с едно просто радиокасетофонче за 50 долара;

беше ни като талисман, много си го обичахме. Освен него имахме усил-

вател „Вокс“, акустична китара и касета със записани теми на барабан;

това беше всичко, с кое то разполагахме.

Композирахме 5–6 песни, поканихме басиста Рики Филипс и бара-

баниста на „Харт“ Дени Кармаси и с един 12-пистов „Акай“ направихме

демозаписи. После си продължихме както знаем – с радиокасетофонче-

то. Написахме няколко нови песни и повторихме процедурата. Ритъмни-

те тракове на албума бяха направени в „Литъл Маунтън студио“ във

Банкувър, кое то имаше голям опит в записите на акустични барабани, а

вокалите и овърдъбовете направихме в „Крайтирия Студиос“ в Маями.

Говорейки за овърдъбове и текстури: албумът е най-свършено

въплъщение на идеята ти за „армия от китари“.

ПЕЙДЖ: Правех следното: разделях сигнала, идващ от китарата, пре-

карвах го през два различни комплекта от усилватели и отново го съе-

динявах. Беше стара идея, но не я бях изпробвал поради липса на до-

статъчно писти. Сега имах на разположение цели седемдесет и две и,

естествено, се възползвах от случая.

Бях решил да не бързам и да не правя компромиси с качеството. Ис-

ках да се представя в най-добрия си вид и албумът е най-доброто, кое то

постигнах в периода след разпадането на „Цепелин“.

Как бяха записани ритъмните тракове?

ПЕЙДЖ: Подобно на солата и овърдъбовете бяха записани с компо-

зитни системи, но имаше и някои съществени разлики. Първо, ритъ-

235

мните тракове се изпълняваха на живо с останалите музиканти. Второ, освен различните модификации, постигнати с усилватели и ефекти, за-

писвахме и директен звук – чист сигнал от китарата, който то влизаше не-

обработен в миксера.

Когато свириш на живо, обикновено слагаш акценти с цел да придадеш изразителност на мелодията. На запис, почнеш ли да наслояваш,

налагайки овърдъбове, оригиналната ритъм китара се обезцветява и се

налага да бъде „подсилена“. За целта взех суровия сигнал от китарата,

прекарах го през усилвател, записах го и го насложих върху оригинал-

ния ритъм трак. Не изцяло, само където трябваше.

В кабината ли записва или при усилвателя?

ПЕЙДЖ: Естествено, че при усилвателя. Знаеш, че моят звук се познава

по диалога между адаптора и усилвателя; това е почеркът ми. Ефектът

нямаше да се получи, ако стоях в кабината. Обичам да насилвам нещата,

стигайки почти до границата на микрофонията. Лошото е, че при

сви-

ренето отвън трябва да си със слушалки. Никак не го обичам, но нямам

избор; неизбежно е.

Наложи ли се ръчно да повтаряш партиите си? Имам предвид,

трябваше ли да ги подсилваш, свирейки ги повторно с различни

инструменти и усилватели?

ПЕЙДЖ: Трябваше. Както например в *Over Now*, коя то е отличен при-

мер в това отношение. Песента е свързана и с една история. Направих-

ме няколко колективни дубъла и избрахме най-добрия, а аз трябваше да

променя някои настройки и да повтора целия ритъм трак. Реших обаче –

с цел да видя дали ме бива – да сравня един от отхвърлените варианти

с одобрения. Оказа се, че са буквално еднакви! Свирил съм отлично и в

двата случая, кое то беше много приятна и окуражаваща констатация.

Въпреки че е правен с отлична за времето си техника, албумът не

съдържа цифрови ефекти.

ПЕЙДЖ: Вярно е. Ползвал съм на места един „Диджитек Ледженд 21“,

но като цяло реших да се огранича до педалите. В края на краищата аз

съм един от пионерите в използването им! Просто седях и смятах:
„Тук

ще сложа това, там пък друго...“ И така, докато планирам цялото изпъл-

нение. Един от любимите ми ефекти е в *Over Now*. Дейвид изпява *I release the dogs of war...* и после се чува едно ръмжене. Направих го, като пре-

карах сигнала от лилавия си „Лес Пол“ с би-бендър през един „Вокс“ с

уа ефект от началото на шейсетте, един включен на „ниско“ уами педал

на „Диджитек“, една стара „Октавия“ и един от старите ми 100-ватови

„Маршал Супер Лийд“, кои то използвах с „Цепелин“.

В *Pride and Joy* свириш чудесно на хармоника.

ПЕЙДЖ: Беше ми много приятно, тъй като не бях свирил на хармоника

повече от двацет години – още от времето, когато работех като студиен

музикант. Трябваша ми час-два да си припомня. Проклетата машинка, беше

като запушена!

Чувстваше ли се притеснен от факта, че трябва да поддържаш ре-

путацията си?

ПЕЙДЖ: Не, ни най-малко. Това никога не е било съображение в рабо-

тата ми. Винаги съм бил най-суровият си критик и съм се старал да дам

най-доброто от себе си. Зная кога греша, чувствам го.

Поглеждайки назад, каква е сегашната ти оценка за съвместния

албум с Ковърдейл?

ПЕЙДЖ: Успешен във всяко отношение. Трябваше да покаже, че още

не съм умрял, и изпълни отлично предназначението си.

237

МУЗИКАЛНА ИНТЕРЛЮДИЯ

ИНВЕНТАРИЗАЦИЯ НА ИНСТРУМЕНТИТЕ –

КИТАРИ, ЕФЕКТИ И УСИЛВАТЕЛИ

238

ПОВЕЧЕТО МУЗИКАНТИ СЕ ЛУТАТ ДЪЛГО В ТЪРСЕНЕ НА

ИДЕАЛНАТА СИ МЕХАНИЧНА ПОЛОВИНКА. ЗА РАЗЛИКА ОТ
ТЯХ

ДЖИМИ СЪЗДАВА МАЛЪК, НО ПРЕКРАСЕН ХАРЕМ ОТ ШЕСТ

ИСТИНСКИ КРАСАВИЦИ. ИМАЛ Е КАТО ВСЕКИ ДРЕБНИ
ЗАБЕЖКИ,

НО КАТО ЦЯЛО КИТАРИТЕ, ЕФЕКТИТЕ И УСИЛВАТЕЛИТЕ,
КОИ-

ТО ПРЕДСТОИ ДА ИЗБРОИМ, ОСТАВАТ НЕГОВИ ВЕРНИ
СПЪТНИЦИ

В ХОДА НА ГОДИНИТЕ. С ТЯХ ГО ВИЖДАМЕ И НА ПОВЕЧЕТО
ОТ

ЗАПАЗЕНИТЕ ФОТОГРАФИИ.

ГИБСЪН ЛЕС ПОЛ КЪСТЪМ, 1960 г.

„Черната перла“ е купена нова през 1962 година за 185 паунда и е из-

ползвана в студийната работа на Пейдж от 1963 до 1966 година. От-

личава се с огромно бигсби вибрато и три адаптора – за разлика от

стандартните два в останалите модели на „Лес Пол“. Допълнителният

адаптор разширява тоновата палитра, давайки на китариста звънливи ви-

соки честоти, красив среден обхват и кадифени басове. Разнообразието

на студийната работа налага използване на гъвкав и разностранен ин-

струмент и стилната абаносова красавица никога не изневерява на при-

тежателя си. Идеална за студио, тази универсална китара е част от успе-

ха на Пейдж в ранните години от кариерата му.

Воден от непрестанния стремеж да разшири границите на познатата

звучност, Пейдж Ж прави няколко допълнителни модификации. Пътувай-

ки с „Цепелин“, Джими се обръща към американския китарист и техник

Джо Джамър и с негова помощ инсталира непознатата дотогава система за

превключване на адапторите.

„В оригиналния си вид китарата имаше едно-единствено ключе, кое-

то позволяваше избор на един-единствен адаптор, първия или втория – си

спомня Джемър. – Махнах го и го замених с три отделни. Така можеха да се

правят произволни комбинации от включени и изключени звукоусилватели.“

Пейдж толкова обича инструмента, че почти никога не пътува с него –

от страх да не го загуби. Но кариерата на „Цепелин“ тръгва стремглаво

нагоре, всичко изглежда розово и в пристъп на лекомислие той решава да

вземе китарата на турнето, състояло се между януари и април 1970 година.

За жалост опасенията му се сбъдват. „Откраднах я от електрокара на ле-

тището, докато пътувахме за Канада“, казва с горчивина Джими. Никой не

се отзовава на обявата, публикувана в сп. „Ролинг Стоунс“, в която Пейдж

предлага възнаграждение за връщането на инструмента. „Просто потъна

някъде...“ – казва печално той за някогашната си вярна спътница.

ТЕЛЕКАСТЪР („ДРАКОНСКИЯ“), 1959 г.

Подарена от Джеф Бек през 1966 година, тя е основният инструмент

на Джими по времето на „Ярдбърдс“ и е ползвана на живо и по време

на записи с група „Цепелин“ от 1968 до май 1969 година.
Първона-

чално е бяла, но през пролетта на 1967-а Пейдж Ж залепя осем
свет-

лоотражателни кръга, а по-късно същата година ги сваля и
собстве-

норъчно я украсява с драконски мотиви. Основната китара в
първия

албум на „Цепелин“. По-късно с нея е записано солото на *Stairway*
to

Heaven.

„Още я имам – споделя Пейдж, – тъжна история. Бях на едно
турне,

върщам се и какво да видя: един от приятелите ми решил да я
пребоядиса

за по-хубаво. „Виж – каза, – какво съм ти приготвил.“ Хвърлих
едно око

и ми прилоша. Беше я съсипал. Изобщо не ставаше за свирене,
само гор-

ният звукоснимател работеше. Свалях Ж грифа и го монтирах на
кафявия

си „Телекастър“ с тремоло; ползвах го при работата си с „Фърм“
[виж

по-долу]. Колкото до тялото... Бог да го прости, стои за спомен.“

ГИБСЪН ЛЕС ПОЛ СТАНДАРТ („НОМЕР ЕДНО“), 1959 г.

„Тя ми е съпруга, тя ми е и любовница – казва Пейдж за най-
важната си

„Лес Пол“. – Незаменима е.“

коя лъскава красавица, китарата има прекрасен звук и просто залепва в

ръцете на изпълни теля.

Купен от бъдещия китарист на „Ийгълс“ Джо Уолш през 1969 годи-

на, спазареният за петстотин лири инструмент е произведен през 1959-а

и има приятен медночервен оттенък, потъмняващ към периферията.

Тънкия, елиптичен профил на шийката (с липсващ сериен номер върху

главата) говори за това, че е била изпилявана от предишния си собстве-

ник. Пейдж сменя ключовете Ж с „Гроувър“, марка, с която е свикнал от

произведената си през 1960-а „Лес Пол Къстъм“.

„По-чувствителни са – споделя той, – а и траят много. Толкова вре-

ме мина, а още им няма нищо; страшни са! Свирейки в малка банда, ня-

маш право на грешки, още по-малко заради технически причини като

разхлабващи се ключове. Беше съдба; Господ ми изпроводи тази чудесна

китара чрез Джо Уолш, който ми направи велико благодеяние.“

Както всяка любов, и тази поовехтява с времето. През осемдесетте

звукоинженерът на Пейдж Стив Хойланд освежава инструмента, като до-

бавя пуш-пул потенциометри, позволяващи превключване на звукоснима-

телите в режим „фаза-противофаза“ – способ според Пейдж „да се напо-

доби звука на Питър Грийн, както и този на Би Би Кинг, разбира се“.

ГИБСЪН ЛЕС ПОЛ СТАНДАРТ („НОМЕР ДВЕ“), 1959 г.

Всеки китарист се нуждае от резервен инструмент – в случай на непред-

видени ситуации или трудности с настройката било на сцена, било в сту-

диото. След дълго търсене на китара, достойна за почетното второ място,

през 1973-та Пейдж най-сетне избира тъмнокехлибарената „Лес Пол“.

„Втората“ е купена в почти оригинален вид, но, както и основния инструмент, бива подложена на няколко ключови модификации. Първа-

та се състои в изгъняване на шийката с цел да се уеднакви с тази на

титулярната китара. После, в началото на осемдесетте, Пейдж въвежда

нововъведения, позволяващи му да „изтръгне всичко възможно от два-

та хъмбъкера“. За целта създава сложна превключваща система за раз-

деляне на веригите и серийно-паралелен режим на отделните звукосни-

матели. Реализира я с пуш-пул потенциометри на мястото на четирите

стандартни копчета на китарата плюс два бутонни превключвателя под

пикгарда; система, коя то позволява извличането на невероятно широк

тонален обхват, от най-фини върхове до най-плътни басове.

ХАРМЪНИ СОВРИН Н1260 ФЛАТТОП

Пейдж не помни къде и кога е купил своята акустична „Хармъни“; веро-

ятно от малък магазин по времето на „Ярдбърдс“. Качествените акустич-

ни китари от класа на „Мартин“ и „Гибсън“ са били рядкост и той се за-

доволява с този напълно приемлив джъмбо флаттоп. С бездънния си бас

и кристални височини тежкия „Соврин“ му свършва отлична работа,

както личи от студийните записи на *Babe, I'm Gonna Leave You*, *Ramble On*, *Friends* и, разбира се, *Stairway to Heaven*.

ГИБСЪН EDS-1275 6/12, ДВУТРИФОВА, 1971 г.

Рядко използваната в студио двуглава китара е една от иконите, тради-

ционно свързвани с образа на Пейдж. Увековечена в безброй снимки,

необичайната хидра е колкото зрелищна, толкова и практична, позво-

лявайки лесен преход между шест- и дванайсетструнния гриф по време

на изпълнението; качество, кое то не е толкова важно в студио, но е без-

ценно и другояче непостижимо по време на живо изпълнение. Тялото

с двоен гриф дава огромна свобода и неподозирани творчески възмож-

ности на изпълнителя. Купена заради живото изпълнение на *Stairway to Heaven*, китарата се използва и при снимките на *The Song Remains the Same*, както и в много други случаи.

ФЕНДЕР ЕЛЕКТРИК XII, 1965 г.

Пейдж не използва двуглавия „Гибсън“ в студио. Възниква въпросът с

какво в такъв случай са записани дванайсетструнните *Thank You*, *The Song Remains the Same*, *When the Levee Breaks* или *Stairway to Heaven*.

Според Пейдж – с преливащо кехлибарената „Фендер Електрик XII“, ку-

пена от него по времето на „Ярдбърдс“.

Дванайсетицата не е така широко позната и фотографски документирана, но става известна с впечатляващата си поява през 2009-а,

когато Джими я изважда от нафталина, за да изпълни *Beck's Bolero* и

242



Immigrant Song на тържествената церемония в чест на Джеф Бек, орга-

низирана от Музея на рокендрола в Кливлънд, САЩ.

ДАНЕЛЕКТРО 3021, 1961 г.

Направена от пресован дървесен прах и тополова дървесина, скром-

ната „Данелектро“ се счита за проста и евтина китара, но в ръцете на

майстора учудва с отличен звук и немалки възможности. Привлечен от

необичайния и посвоему приятен куховат тембър, напомнящ звученето

на усилена акустична китара, Пейдж я използва с характерната за ситар

„ре-ла-ре-сол-ла-ре“ настройка в песни като *Kashmir* и комбинацията

White Summer/Black Mountain Side. Ползвал е инструмента и в слайдови

песни като *In My Time of Dying*.

През 1982-ра оригиналният бридж от неръждаема стомана бива за-

менен от „Лио Куон Бедас“ с индивидуално регулируеми седла за по-

прецизна настройка на китарата.

243

ФЕНДЕР ТЕЛЕКАСТЪР, 1953 г.

Това е единствената китара, дръзнала да оспори върховенството на

„Първата дама“, любимата на Пейдж „Лес Пол“. Купен през ноември

1975-а, кафявият инструмент дебютира с *Hot Dog* и *Ten Years Gone*, по

време на американското турне на „Цепелин“ от 1977 година. Две години

по-късно, за концертите в Небуърт през 1979-а, Пейдж сменя оригинал-

ния му гриф с този от „драконския“ „Телекастър“.

Китарата е може би най-известна с факта, че е дооборудвана с

би-бендър, устройство, създадено през 1967-а от музикантите Джийн

Парсънс и Кларънс Уайт от „Бърдс“. С негова помощ втората стру-

на може да бъде натягана и повдигана с цял тон (два прага) чак до до

диез – ефект, позволяващ на изпълни теля да наподобят звученето на из-

ползваната най-вече в кълтри музиката хавайска китара. Пейдж използва

устройството за причудливите си текстури, представени много добре в

унасящото, плъзгащо се соло от песента на Робърт Планта *Sea of Love*.

В тонално отношение хапливият кафяв „Телекастър“ е диаметрална

противоположност на разкошната „Първа дама“, недостижимата „Лес

Пол“. Кое е само добре дошло след разпадането на „Цепелин“, кога-

то Пейдж решава да подчертае новата си идентичност, избирайки „Те-

лекастър“ за свой главен инструмент по време на

благотворителното

турне от 1983-та и продължава да го използва през по-голямата част от

осемдесетте, по време на концертите си с „Фърм“ и турнето за *Outrider*.

УСИЛВАТЕЛИ И ЕФЕКТИ

Опитите да установим кой конкретен усилвател е използван в определе-

на песен е, общо взето, обречено начинание. Дали защото наистина не

помни или предпочита да не разкрива тайните си, Пейдж рядко говори за

студийните си усилватели. Притиснат до стената, се измъква с извине-

нието, че всяко споменаване на конкретен модел е довеждало до момен-

талното му изкупуване, лишавайки го от възможността да се сдобие с

екземпляр за собствени нужди при повреда на текущо използвания.

Въпреки това някои факти могат да се считат за сигурни. През шей-

сетте „Вокс АС30“ е част от стандартното обзавеждане на повечето бри-

тански сцени и звукозаписни студиа. Свирейки с „Ярдбърдс“, Джими,

както и много от своите съвременници, използва разновидност на моде-

244

ла, включваща функцията „Топ Бууст“ (или „Звънност“), предназначена

да подсили високите честоти. За жалост скромните 30 вата на комбото

скоро се оказват недостатъчни. Големите сцени изискват и мощен звук,

поради кое то още в първите турнета на „Цепелин“ Пейдж преминава към

усилватели „Арбитър Пауър 100“, захранващи тонколони с по четири

дванайсетинчови високоговорителя. През този ранен период използва и

120-ватовия модел на „Вокс“ UL-4120.

Задокеанските турнета през шейсетте са били съпроводени с доста

трудности, в това число и необходимостта от пренасяне на огромно коли-

чество оборудване. По тази причина Пейдж се е появявал на сцена и с вся-

какви „Рикенбакер“, „Унивокс“, „Фендер“ и прочие колони и усилватели.

Високите изисквания на китариста налагат и използването на нестандартно или поръчково оборудване. Първият екземпляр от този вид

е един специален „Хайуот Къстъм 100“, наречен впоследствие на името

на изпълнителя. Уредът включва „форсиращ“ педал, с който то отпада не-

обходимостта от фъз дисторшън; Пейдж го използва от 1969 до 1971

година, когато го заменя с един „Маршал Супер Лийд“, модел 1959 годи-

на – усилвателят, който то най-често се свързва с името му.

Ефектните педали дават възможност за постигане на нови звуци и

текстури и в течение на годините Джими използва няколко от тях. Фъз

и уа педалите са първите появили се на пазара ефекти за китара, като

Пейдж отдава предпочитание на модела „Сола Саунд Тон Бендър“ и си-

вия уа педал на „Вокс“. Лентовият закъснител е друго от нововъведени-

ята на онова време и китаристът експериментира с няколко разнообразно-

сти, докато се спре на модела „Маестро Ехоплекс EP-3“.

Творческото съчетаване на отделните ефекти довежда до създаването

на непознати дотогава звуци, най-екзотичният от кои то е комбинация на

ехоплекс с терменвокса „Соник Уейв“ – електронен инструмент, управля-

ван чрез движение на ръцете край чифт антени; действие, кое то произвеж-

да пронизителен, наподобяващ сирена звук. Класически пример за използ-

ването му е зловещият писък в средата на *Whole Lotta Love*, присъстващ

както в студийната, така и в концертната версия на песента.

[Част от горната информация е предоставена с любезното съдей-

ствие на специалиста по усилватели и ефекти Джон Беднар, комуто из-

казвам най-искрените си и сърдечни благодарности.]



246

~ ~ ~

111

Пейдж се събира отново с Плант, пътува с „Блек

Краус“, свири на една възшебна вечер, в коя то Китай

преоткрива „Цепелин“, и търси нови пътища за

индивидуално развитие, използвайки интернет

247

248

„ОСТАРЯХМЕ И ПОМЪДРЯХМЕ...“

Хора от звукозаписната индустрия, журналисти и почитатели

все още се надяват на възкръсването на „Цепелин“, но преоб-

ладаващото настроение в началото на деветдесетте е скептично.

Въпреки това през 1993-та канят Плант да участва в радващата се на

огромна популярност поредица на MTV „Unplugged“ – програма, в
коя-

то суперзвезди като Ерик Клептън, Пол Маккартни, Боб Дилън и
Брус

Спрингстийн са представяли най-големите си хитове с живи
акустични

изпълнения.

MTV иска от Плант да се върне към дните на група „Цепелин“ –

нещо, кое то за него е немислимо без Джими Пейдж. Налице са
всички

предпоставки за повторно сближаване на двамата изпълнители,
кои то

никога не са скъсвали окончателно, свирили са за удоволствие
заедно и

са склонни да загърбят малките си противоречия и триения.

В интервю, дадено на Чарлз Шаар Мъри през 2004 година, кита-

ристът споделя: „Пътувах към Лос Анджелис за репетиция с Дейвид

Ковърдейл по повод предстоящото ни турне в Япония. Обадиха ми се

агентите на Планта и ме помолиха да се срещна с него в Бостън. После ми

звънна и той и каза: „Канят ме в MTV, но искам да се представя с теб.“

Приех и участвах с удоволствие; изпълнихме някои от най-хубавите си

мелодии – стари картини в модерни рамки; познати неща с ново и подо-

брено оформление.“

Невидимата спойка между двамата музиканти сработва веднага и ражда едно незабравимо музикално събитие.

249

Двамата се събират след дълъг период на интересни, но далеч под

нивото на „Цепелин“ индивидуални изяви и творчески лутания. Време, в

кое то става ясно, че силата на двамата изпълнителни тели е в особения синтез

между индивидуалните им таланти и умения. За разлика от други бивши

величия, задоволили се само да разровят изстиващата жарава на споме-

ните, Пейдж и Планта използват срещата в MTV като мост към бъдещи

проекти и начинания. В характерния за двамата стил замислят

предсто-

ящия си дебют не като кротка и носталгична среща, а като зрелищно

събитие.

През първата половина на 1994-та свикват под знамената цял бата-

лъон от музиканти и аранжори от всички краища на света със задачата

да преосмислят и преоткрият музиката на „Цепелин“. Най-общо идеята

на начинанието е да се възродят келтските, блискоизточните, северноаф-

риканските и афроамериканските корени на музиката, превзела с щурм

сцените и сърцата на почитателите от предходното десетилетие. Дългият

и труден подбор завършва със създаването на група от седем рок-фолк

изпълни тели на хърди-гърди, мандолина, бодран и банджо, единайсет-

членен египетски ансамбъл, четирима марокански музиканти и 28-член-

на струнна секция от лондонския „Метрополитън Оркестра“.

Мултикултурните музикални излишества се допълват от заснемане-

то на клипове в Маракеш, Мароко, и Сноудония, Северен Уелс, където

Пейдж и Планта са писали някои от акустичните песни от третия албум на

„Цепелин“. За Пейдж снимките в Мароко, осъществени през август 1994

година, са вълнуващо и незабравимо преживяване. Двамата с
Плант,

акомпанирани от местен гнава ансамбъл, изпълняват няколко
нови ком-

позиции по улиците на Маракеш. Снимките се превръщат в
истински

спектакли и събират купища любопитни, дошли да видят как
двама ан-

гличани свирят местни по дух мелодии като *City Don't Cry*, *Wha*
Wha и

Yallah.

„Работата с мароканския гнава ансамбъл през 1994-та ми
напомни

сесиите с бомбайските музиканти от 1972-ра – споделя Пейдж. –
Гнава

оркестрите свирят по сватби и празненства, както и по къщите,
къде-

то участват в ритуали за изгонване на демони. Ролята им в
рамките на

северноафриканската култура е значителна. Нашата музика им
беше

250

напълно чужда, кое то изобщо не ги смущаваше. Както и нас,
разбира се.

Нашата цел беше да си доставим взаимна радост и всеки да
отнесе у дома

си спомена за едно незабравимо преживяване.“

След две-три седмици Пейдж и Плант събират повече от 40
музикан-

ти в едно лондонско телевизионното студио и заснемат
основната част

от това, кое то по-късно ще се превърне в „No Quarter: Jimmy Page and

Robert Plant Unledded“. Месеци преди записа кийбордистът Ед Шиърмър

и египетският перкусионист Хосам Рамзи са работили ден и нощ с теж-

ката задача да изготвят амбициозните оркестрови и ансамблови аранжи-

менти, сливащи различните музикални стилове в една монолитна и впе-

чатляваща хармония.

„Двамата с Ед прекарахме доста време в домашното студио на

Пейдж, пробвайки всевъзможни идеи, звуци, ритми и мелодии – споделя

Рамзи в разговор с журналиста Нийл Дейвис. – Ед представяше нещата

на Робърт и Джими. Ако нещо им харесаше, викахме египетските музи-

канти и правехме обща репетиция с основното ядро изпълнители, с цел

да видим дали ще излезе нещо; така работехме.“

Най-трудно е за аранжорите, нагърбени с почти невъзможната за-

дача да споят многообразието от стилове в красива и звучна хармо-

ния. Търсейки оптималния баланс, правят нов и оригинален прочит на

Kashmir, *Friends* и *Four Sticks*, съчетавайки египетски ритми с оригинал-

ната звучност на „Лед Цепелин“. Динамично построените композиции

се отличават с оригиналност и свежест, без да изопачават музикалната

философия на първообраза.

Деветдесетминутната „No Quarter: Jimmy Page and Robert Plant

Unledded“ се излъчва по MTV на 12 октомври 1994-та със сензационен

рейтингов успех, засенчващ шумно рекламираното завръщане на Ерик

Клептън през 1992 година. Това, както и овациите на критиката окура-

жават Джими и Робърт да продължат сътрудничеството си – процес, в

който се ражда *Walking into Clarksdale*. Издаден през 1998-а, албумът

съдържа изцяло нови песни и е първият съвместен проект на двамата

след лебедовата песен на група „Цепелин“, *In Through the Out Door* от

1980 година. Съдържанието и пестелив запис с участието на ритъмната

251

секция от *No Quarter*, в лицето на барабаниста Майкъл Лий13 и басиста

Чарли Джоунс е диаметрална противоположност на *Unledded* и неговата

барокова разточителност. Група „Цепелин“ винаги се е гордеела със своята

оригиналност и непредсказуемост и, в духа на тази славна традиция дуо-

то наема за записа на *Walking into Clarksdale* известния с бунтарските си

прояви пък продуцент и тонинженер Стив Албини – решение, прието с

голяма изненада от критиката и публиката.

Албини дължи успеха си на албуми на нашумели банди като „Пик-

сис“, „Джизъс Лизърд“ и „Нирвана“ и въпреки че появата му в компа-

нията на класически рок музиканти като Пейдж и Планта изненадва му-

зикалната общност, тримата се сработват поразително добре. Подобно

на Пейдж в ранните години на „Цепелин“ Албини работи бързо и иконо-

мично, но без каквито и да било компромиси по отношение на качество-

то. Според простичката му философия качествен запис се прави лесно: с

хубава банда и правилно разположение на микрофоните. Нищо повече.

„Правех нещата така, както Джими и Робърт ги бяха правили – каз-

ва Албини в интервю за списание „Guitar World“. – Преди да затънем

до уши в техника и технологии, записите звучаха просто и естествено.

Търсех искрената и чиста звучност на ъндърграунда, на музиката, лише-

на от скъпите и претенциозни ефекти на студийните записи. За радост

Джими и Робърт търсеха точно същото.“

Пейдж допълва: „За мен *Walking into Clarksdale* винаги е бил сбир-

ка от песни и настроения, сплетени, за да образуват цялостен музика-

лен пейзаж. *Shining in the Light* е вид въведение в тази панорама, с голи

върхове и низини, дремещи под булото на утринната омара. Албумът

е разходка из въображаем, но почти осезаем свят, импресия от чувства

и настроения. Искях да направя нещо от този род още с работата си

върху *No Quarter*. Само че там бяха включени толкова много хора, че

в общия брътвеж дребните нюанси просто се загубиха. *Walking into*

Clarksdale ми даде възможност да се върна към това, кое то съм правил

цял живот и умея най-добре: писането на песни за бас, барабани, кита-

ра и вокал.“

13 Майкъл Лий е титулярният барабанист на групата Little Angels. – Бел. ред.

252

Удоволствието от този простичък и естествен стил си личи навсякъ-

де. *Outrider*, както и работата с Дейвид Ковърдейл са пътуване до са-

мия предел във възможностите на модерната звукозаписна технология.

Clarksdale, обратно, е завръщане към изконните начала на студийната

работа. Още заглавието има за цел да внуши първичност и естественост.

Кларксдейл, Мисисипи, мястото, където са живели и работили
изпълни-

тели като Робърт Джонсън, Сон Хаус и Мъди Уотърс, се счита от
много-

на за епицентър на делта блуса – музиката, вдъхновила цяло
поколение

рокери от Великобритания. В концептуално отношение името
символи-

зира завръщането на Пейдж и Планта в лоното на истинската
музика.

Както и *Presence* на „Цепелин“, *Clarksdale* е замислен от Пейдж

като „изпълни телски албум“, в който всяка нота има отделен
смысл и

значение. Албум без завърткулки и украшения.

В личен план работата на Пейдж и Плат е чудесна възможност
за

възраждане на едно дълбоко и искрено приятелство. „Просто се
палехме

с щурите си идеи – споделя Пейдж. – Плат ми липсваше – с
неговия

красив вокал и професионализма му. Както съм липсвал и аз на
него – с

китарата и хрумванията си. Беше направо чудо – че сме отново
заедно.

И... магията стана за миг – въпреки безкрайните четиринадесет
години

след раздялата ни.“

Миг, който не трае дълго. Повтаряйки сценария от „Фърм“,
Пейдж и

Плат правят два крайно интересни албума и няколко турнета,
след кое-

то се разделят толкова светкавично, колкото и са се събрали.

В течение на следващото десетилетие всеки от двамата следва от-
делен път, тичайки след личните си миражи, приумици и
хрумвания; две

пера, носени от талазите на вятъра. Като певец Планта има
решително

предимство пред Пейдж, тъй като по определение е звезда във
всички

концертни и студийни начинания. През 2007-а удря джакпота с
Raising

Sand – удостоен с „Грами“ типично американски албум, с
участието на

звездата на съвременния блуграс Алисън Краус.

В същото време Пейдж е зает с търсене на качествени музикални
партньори, като междувременно реализира и няколко грижливо
обмис-

лени краткосрочни начинания. Грижейки се за наследството на
„Цепе-

лин“, консултира и продуцира видеокомпилацията „Лед
Цепелин“ и ком-

253

пактдиска *How the West Was Won*, излезли през 2003 година. Под
негово

ръководство се възстановява и класическият филм-концерт от
1976-а,

„Песента остава същата“, излязъл повторно на екран през 2007
година.

Сред по-интересните му второстепенни начинания е и един
проект

от 1998-а, в сътрудничество с хип-хоп импресариото Шон Комбс,

изве-

стен повече като Пъф Деди или Пи Диди. Продуцирана от китариста на

„Рейдж Агейнст дъ Мъшин“ Том Морело за саундтрака на блокбастътра

„Годзила“, *Come With Me* е курioзна песен, в която Диди рапира върху

тежко оркестриран аранжимент на *Kashmir* на „Цепелин“.

„Беше много забавно – спомня си Пейдж. – Обади се да ме попи-

тат съгласен ли съм да поработя с Диди по римейка на *Kashmir*. Не искам

да ползва семпли и се интересувам дали бих изсвирил на живо партиите

на китарата. Кое то беше съвсем логично и доста интригуващо.

Още по-интересно стана, като ми обясниха, че искам да запиша своя-

та част в Лос Анджелис и да ми я изпрати в Лондон по сателит. Обади ми

се и каза, че искам в даден момент да добавя модулация. Обясних му, че

китарата е с отворен строй и предпочитам да свира в „ре“. Той предложи

да модулирам в „ми“. Аз си помислих малко и казах: „Боже, убий ме, ако

разбирам нещо!“ Беше майтап, разбира се.

След като записахме трака, му хрумна да добави оркестър, а аз му

рекох: „Щом си намислил, давай!“ Насложи не един, а два оркестъра, от

кое то се получи невероятен стереоефект. Страшно момче, много хитри

идеи имаше!

В завършен вид саундтракът беше епично произведение, а работата

с Диди ми достави истинско удоволствие. За втори път ме удиви, докато

свирехме на живо *Come with Me* в „Saturday Night Live“ по американ-

ската телевизия. Не спря да променя аранжимента през всички репети-

ции, до самото ни излизане пред камерите. Трябваше да внимавам и като

първолак да броя тактове; страх ме бе да не вляза със закъснение. Рекох

си: „Той ще направи тотална каша; няма как да запомни всичко. Сто пъти

го променяхме!“ Но... сгреших. Беше като компютър, скри ми шайбата!

Просто си има качества.

Най-интересното е, че хората така и не разбраха откъде накъде ре-

ших да се събера точно с него. Бяха като слепци. Не виждаха ли, че хип-

254

хопът помита като цунами сцените! Важното за мен беше да не оставам

встрани от музикалните тенденции. Работата над саундтрака беше истин-

ско предизвикателство и незабравимо преживяване.“

Пейдж и Диди изпълняват песента още веднъж, на 9 октомври 1999-а,

на стадион „Джайънтс“ в Ню Джърси, в полза на благотворителната инициатива за борба с бедността „NetAid“. Пейдж, акомпаниран от барабаниста Майкъл Лий („Пейдж и Планта“) и басиста Гай Прат („Ковърдейл и Пейдж“) поднася на публиката и два инструментала: новосъздаденото парче *Domino* и един чудесен аранжимент на *Dazed and Confused*, представящ хармонично усъвършенствана китарна преработка на оригиналното вокално изпълнение.

Новината, че през есента на 1999-а Пейдж ще потегли на турне с известната група от Атланта „Блек Краус“, се възприема от обществеността като гръм от ясно небе. Решението обаче не е случайно и се предшества от цяла поредица събития. През 1995-а Планта води Пейдж на концерт на „Краус“ в лондонския „Албърт Хол“, а

колко вечери по-късно, в Париж, Джими излиза на сцена и свири с тях.

на сърцето му инициативи – SCREAM (Supporting Children through Re-

Education and Music) и ABC (Action for Brazil's Children).

„Трябваше да се състои в един лондонски клуб, наречен „Кафе дьо

Пари – казва Пейдж. – Свирил бях с Планта на тази сцена и исках да го

направя пак, но с нов репертоар. Разбрах от приятеля си Рос Халфин, че

„Краус“ са в Лондон и ще свирят на стадион „Уембли“. Халфин пред-

ложи да поговори с тях.“

Поласкани от идеята, „Блек Краус“ приемат веднага. „Цепелин“ е група, оказала огромно влияние върху тяхното музикално развитие, и вза-

имното привличане е съвсем естествено. Както Джими, така и „Краус“

свирят необичаен блусарски рок, а зловецият натюрел на певица Крис

255

Робинсън е нещо средно между този на Стив Мариот и Тери Райд – во-

калисти, първоначално набелязани от Пейдж за група „Цепелин“.

На 27 юни „Блек Краус“ и Пейдж правят внушително шоу с репертоар

от десет песни, изпълнени пред публика от четиристотин души, запълни-

ли до краен предел заведението. Сетът включва класически блусове като

Sloppy Drunk на Джими Роджърс и *Shake Your Money Maker* на Елмор

Джеймс, както и незабравими мелодии на „Цепелин“ като *Whole Lotta*

Love и *Heartbreaker*. Ефектът е толкова добър, че няколко месеца по-

късно мениджърът на „Краус“ Пийт Анджелъс се свързва с Джими и

му предлага да продължат в същото направление. Пейдж приема с охо-

та. Наситен от екзотичните и акустични текстури, експериментирани с

Плант, той решава да му отпусне края с малко юнашки рок и блус в духа

на най-добрите южняшки традиции на Щатите.

Планират се шест концерта, два от кои то – предвидени за „Гръцкия

театър“ в Лос Анджелис – трябва да бъдат и записани. Освен любими

хитове като *Celebration Day*, *In My Time of Dying* и *Lemon Song* Пейдж

и „Краус“ решават да включат и някои рядко изпълнявани парчета от

репертоара на „Цепелин“, като *Nobody's Fault but Mine*, *Out On the Tiles*, *Hots on for Nowhere* и сложната *Ten Years Gone*.

„За пръв път имах възможността да чуя всички китарни партии от

записа на *Ten Years Gone* на живо – споделя Пейдж. – Бях като в рая. Тия

момчета се бяха потрудили много яко; нито веднъж нямаше нужда да ги

поправя или укоря за нещо.“

Групата прави и уникален аранжимент на *Shapes of Things*, кой-

то слива в едно варианта на „Ярдбърдс“ с този, записан от „Джеф

Бек

Груп“. В израз на почит към стария си приятел Пейдж изпълнява до-

словна възстановка на дивото соло на Бек – нещо, кое то не е правил от

далечната 1969 година насам.

Верен на новаторския си дух, Пейдж решава да разпространи записите от двойния концерт „Live at the Greek: Excess All Areas“ само и

изключително по интернет, чрез сайта musicmakers.com. Имайки пред-

вид обстоятелството, че това се случва по време, в кое то iTunes е бил

само лукава искра в погледа на Джобс, можем да разберем колко спорно

и революционно е било въпросното решение. Правотата му се доказ-

256

ва от факта, че Пейдж и „Краус“ стават първите в историята изпълни-

тели, стигнали до Топ 10 на класациите с разпространявания единствено

в интернет сингъл *What Is and What Should Never Be* – прецедент, кой то

бързо стопява скептицизма на музикалната индустрия.

В разговор с журналиста Алън ди Перна Пийт Анджелъс споделя:

„Беше очевидно, че в бранша текат процеси, кои то ще доведат до съще-

ствена промяна в начина, по кой то се прави и слуша музика. Двата с

мениджъра на Джими, Бил Кърбишли, решихме, че си струва да запи-

шем двойния концерт; просто така, за всеки случай; без да имаме ясна

представа какво ще правим оттам нататък. По-късно заговорихме, че е

възможно да публикуваме записа, но искахме той да стигне максимално

бързо до почитателите ни. Интернет ни се стори най-смисленото и под-

ходящо решение. Ако бяхме избрали да следваме традиционната марке-

тингова и дистрибуторска схема на звукозаписните компании, щяхме да

загубим близо половин година, докато дискът се появи по рафтовете на

магазините.“

Важно съображение в полза на разпространението по интернет е бил

и фактът, че по времето, за кое то говорим, нито Джими, нито „Краус“

са имали договорни отношения с някоя от съществуващите издателски

компании. „Краус“ току-що са напуснали „Сони“, а Пейдж е бил само-

стоятелен солов изпълнител, кое то дава на групата пълна свобода... с

едно изключение: „Договорът ни със „Сони“ – пояснява Анджелъс –

съдържаше двегодишна забранителна клауза, според коя то няхмахме пра-

во да записваме вече издадени под тяхната търговска марка мелодии. По

тази причина *Live at the Greek* не съдържа композиции на „Блек Краус“, а само на „Цепелин“.

В момента на излизането си албумът се превръща в най-продавания

музикален продукт в историята на интернет. *Live at the Greek* не довежда

до революция в музикалния маркетинг, но дава повод за бурни споро-

ве и горчиви равносметки в директорските кабинети на звукозаписните

компании. Албумът за пореден път укрепва репутацията на Пейдж като

дръзновен новатор във всички области и аспекти на музиката.

За жалост, както и повечето от начинанията му от времето след раз-

падането на „Цепелин“, яркото и многообещаващо сътрудничество с

257

„Блек Краус“ не трае дълго. Краткото турне за реклама на албума с уча-

стието на група „Ху“ се прекъсва поради заболяване на Джими – болки

в кръста – и така и не се подновява впоследствие.

Следващите години са относително спокойни, но далеч не безплод-

ни. В течение на няколко месеца Джими работи усърдно над два проекта, свързани с група „Цепелин“. През 2003-та излиза видеодиск с всички професионално заснети живи изпълнения на

бандата от

дванайсетгодишния период на нейното съществуване.

Видеодискът се допълва от *How the West Was Won* – комплект от три аудиодиска с парчета, подбрани от концертите във „Форума“ на

Лос Анджелис и „Лонг Бийч арена“, състояли се на 25 и 27 юни 1972

година. Записите са с култов статус сред колекционерите и почитате-

лите на група „Цепелин“. Редом с вдъхновената интерпретация на *The*

Immigrant Song и *Stairway to Heaven* може да се чуе и мощната, 23-ми-

нутна версия на *Whole Lotta Love*, както и ненадминатото 25-минутно

изпълнение на *Dazed and Confused* – истински оргазъм за ценителите на

този тип музика.

Пейдж обяснява: „Ние не просто свирехме – ние се носихме на гре-

бена на една особена енергия. Концертите в Лос Анджелис бяха наглед-

но доказателство за съществуването на митичния „пети елемент“.

Двете компилации се посрещат с ентузиазъм от почитателите на групата. На 14 юни 2003 година *How the West Was Won* дебютира в че-

лото на класациите, повтаряйки успеха на легендарния албум от 1979-а

In Through the Out Door. Документалната компилация надхвърля това

постижение, достигайки дванайсеткратен платинен статус,
удостоверен

от Асоциацията на звукозаписната индустрия в Америка (RIAA) и спо-

ред Би Би Си, чупи всички съществуващи рекорди за продажби на му-

зикални видеозаписи, изпреварвайки най-близкия си съперник с тройно

по-големи тиражи в дебютната си седмица. В течение на три години ви-

деодискът остава ненадминат по търговски успех в Америка.

През 2005-а в знак на признателност за приноса на Пейдж към бла-

готворителните каузи на „Task Brazil“ и „Action for Brazil’s Children’s

258

Trust“ китаристът получава Ордена на Британската империя и по-късно

същата година става почетен гражданин на Рио де Жанейро. Интересът

към проблемите на бедстващите бразилски деца е естествено продълже-

ние на дълбоката му и трайна връзка с Химена Гомес-Параचा, с която

се запознава по време на турнето си с Робърт Планта *No Quarter*. Пейдж

осиновява дъщерята на Гомес-Парача, Хана, а впоследствие двойката

се сдобива и със собствени деца – Зофия Джейд, родена през 1997-а, и

Ашън Жозе, роден през 1999-а.

Светското отшелничество на Пейдж се прекъсва от земетръсна-

та новина, че на 26 ноември 2007 година група „Цепелин“ се събира за

един-единствен концерт в лондонската „O2 арена“. Пейдж, Плант и ба-

систът Джоунс ще свирят с Джейсън – сина на покойния барабанист на

„Лед Цепелин“ Джон Бонъм. Представлението, посветено на починалия

преди една година основател на „Атлантик Рекърдс“ Ахмет Ертегюн, е

първото след това от май 1988-а – също с участието на Джейсън Бонъм

и по повод тогавашния 40-годишен юбилей на звукозаписната компания.

Вълнението се подсилва и от излезлия дни преди шоуто луксозен ви-

деоалбум от два диска с филма-концерт от 1976-а „Песента остава съща-

та“. Записът съдържа изпълнения от трите поредни вечери в „Медисън

Скуеър Гардън“ през юли 1973-та, миксирани повторно и преработени в

долби съраунд 5.1 формат. Включени са и над 40 минути непубликуван

дотогава материал, включително кадри от *Over the Hills and Far Away* и

Celebration Day.

Въпреки че издаването на видеоалбума се възприема от някои като

печалбарски трик, предназначен да осребри обществените емоции

от по-

вторното събиране на бандата, двете събития имат своя логична връзка и

оправдание: както концертът, така и дискът имат за цел да изпълнят един

дълго отлаган ангажимент към почитателите на „Цепелин“. По време на

единайсетгодишното си господство на музикалния Олимп групата се по-

крива с неувяхваща слава, но последвалите години са твърде тихи и в

тях не се случва друго освен познатите два концерта: този през 1985-а,

в полза на инициативата „Live Aid“, с участието на барабанистите Тони

Томпсън и Фил Колинс, и този от 1988-а, по повод 40-годишния юбилей

на „Атлантик Рекърдс“.

259

Дже и Пейдж признава, че въпреки целия шум, който

то вдигат,

въпросните две изяви са били по-скоро разочароващи. „Повторното ни

събиране в „O2 арена“ беше възможност най-сетне да представим „Лед

Цепелин“ в истинския му блясък, поради кое то се подготвихме с подо-

баваща отговорност и внимание. Поради множество причини концертите

ни за „Live Aid“ и годишнината на „Атлантик“ не бяха на ниво. Не ис-

кахме това да се повтори и при предстоящото ни излизане.“

Втората основна грижа на Пейдж е филмът. „Песента остава съща-

та“ посреща цифровата епоха занемарена и неподготвена. По думите на

китариста лентата е имала крещяща нужда от преработка и освежаване.

Излизането на аудио- и видеодисковете не просто пресъздава аналого-

вия оригинал, а му вдъхва нов живот посредством прилагането на върхо-

ви дигитални технологии.

Шоуто в „O2 арена“ надминава и най-смелите очаквания на два-сет-

хилядната публика. Възкръсналите „Лед Цепелин“ дават всичко от себе

си, представяйки уверено 16 добре подготвени песни в целия стил на диа-

пазон, познат от историята на групата; в това число две парчета, никога

неизпълнявани в цялостен вид на сцена: *Ramble On* и *For Your Life*.

„Уговорката беше да свирим в течение на определено време, но ние

го надхвърлихме и включихме някои непредвидени изпълнения – казва

Пейдж. – Още в самото начало ни стана ясно, че нямаше как да претупа-

ме *Whole Lotta Love*, едно барабанно соло и *Stairway to Heaven* примерно

за час и безславно да се изнесем от сцената. Трябваше ни време,
за да

покажем какво умеем. Музиката е страст, не нещо, кое то се
прави по

разписание.“

Шоуто се запомня с песни като наелектризиращата *Dazed and
Confused*, в коя то Пейдж сътворява чудеса с лъка и китарата,
надхвъ-

рлящи дори виртуозните му постижения от златните години на
„Цепе-

лин“. Версията на *Kashmir* с нейното елегантно величие е
буквално епос.

Пейдж, с белите си коси, е като истински магьосник на сцената.
Краят на

Stairway to Heaven идва като разтърсващ и в много отношения
изненад-

ващ финал на грандиозното изпълнение. Въпреки общото
признание, че

пасажът блести с най-великото китарно соло в историята на рок
музика-

та, то почти никога не е било изпълнявано буквално, а по-скоро
във вид

260

на импровизации по темите, познати от четвъртия албум на
„Депелин“.

Пейдж го поднася в най-чистия му вид, казвайки по-късно на
шега: „Ис-

ках да изненадам публиката. Надали някой вярваше, че мога да
го изсви-

ря пак. Е, доказах им!“

Единственият разочароващ аспект на това грандиозно шоу е фактът,

че то остава самотен метеор на небосклона на рок музиката. С трудно

прикрито огорчение, ненамаляло с годините, Пейдж споделя: „Робърт ни

каза „Край, приключваме!“ . Беше глупаво и егоистично решение, пред-

вид огромния интерес от страна на публиката. Нямах особен избор, ос-

вен да се примиря и покорно да върна духа обратно в бутилката.“

Действайки според обстоятелствата, Пейдж продължава с пакет от

няколко важни начинания, ориентирани към четири различни медии: кино, телевизия, печат и интернет – доста амбициозен план за човек, наближаващ седемдесетгодишна възраст.

Първо поред е изпълнението на *Whole Lotta Love* на церемонията по закриването на олимпиадата в Пекин през 2008 година, гледана от

два милиарда души във всички краища на планетата. След него идва *It*

Might Get Loud, документален филм на Дейвис Гугенхайм, създаден през

2009-а, който то представя магията на електрическата китара през очите на

Пейдж, Джек Уайт от „Уайт Страйпс“ и Едж от „Ю ту“. През септември

2010-а „Genesis Publications“ пуска от печат „Джими Пейдж, представен

от Джими Пейдж“ – лимитиран по тираж автобиографичен

фотоалбум,

замислен и оформен с активното участие на китариста. Най-сетне, на 14

юли 2011-а, тръгва и личният сайт на изпълни теля,
jimmypage.com, за-

мислен като средство за представяне на „миналото му, настоящо и бъде-

що творчество“.

Пейдж описва церемонията по закриването на олимпийските игри

в Пекин като пораждащо религиозен екстаз събитие. Авторът изпълня-

ва своя вълшебен химн в дует с поп певицата Леона Луис, победителка

в британското издание на популярното телевизионно шоу „Х фактор“.

Придружени от стотици танцьори, акробати и барабанисти, под оглуши-

телния тътен на фойерверките, двамата пристигат на пекинския национа-

261

лен стадион, по-познат с прозвището „Гнездото“, с червен двуетажен ав-

тобус, от който то изпяват своята разтърсваща, макар и „смекчена“ версия

на *Whole Lotta Love*, чийто откровено еротичен текст е променен според

изискванията на официалната китайска цензура.

Участието на Пейдж е част от осемминутна аудио-визуална оргия,

бележеща предаването на олимпийската щафета от Пекин на

Лондон –

града – домакин на игрите от 2012 година. „Беше страхотно шоу – споделя

ля Пейдж. – Радвах се, защото имах възможност да бъда чул от огромни

човешки маси, до най-затънтеното кътче на китайската провинция. Спек-

такълът беше невероятна смес от цветове, действия и музика. Леона пъ

по прекрасен начин, но най-вълнуващ беше китарният риф, който беше

ядреният реактор на изпълнението.

Господ знае как е звучал в ушите на китайската аудитория. Рокен-

дролът беше съществен фактор в преобразяването на руското обществ-

ство след падането на Берлинската стена. Предполагам, че е имало по-

добен ефект и върху китайските слушатели. Много хора дойдоха да ме

поздравят след концерта и аз си рекох: „О, чудесно, целта е постигната!

Всичко на всичко някакъв си китарен риф, но той би могъл да преоб-

рази планетата!“

Заедно с Пейдж пътува и фотографът Рос Халфин, от когото науча-

ваме интересни подробности за това забележително изпълнение:

„Церемонията предвиждаше връчване на олимпийския флаг на кмета

на Лондон, а Джими беше един от малцината, избрани да

представляват

страната – домакин на игрите през 2012 година. Въпреки
отсъствието на

група „Цепелин“ появата му на стадиона беше титаничен акт, а аз
имах

огромното удоволствие да документирам това историческо
събитие.

Пристигнахме една седмица по-рано, за да се аклиматизираме и
репетираме. Кацнахме в пет и половина сутринта на
супермодерно ле-

тище, в сравнение с кое то нашите изглеждат жалки и архаични.
Бяхме

посрещнати от студент с табелка, който то ни помоли да го
придружим до

гишетото за паспортна проверка и митницата. Чувствах се като на
учени-

ческа екскурзия.

Излязохме от сградата и ни блъсна страхотна горещина; близо 33
градуса още на разсъмване! Пътувахме около час до центъра на
Пекин,

262

кой то беше окръжен от барикади, бодлива тел и униформени
полицейски

служители. Трябваше отново да се строим в редица и да минем
през без-

брой проверки, далеч по-строги от тези на летище „Кенеди“ или
лети-

щето в Лос Анджелис. Стигнахме най-сетне до хотела и най-
странното

беше, че там нямаше друг освен нас и шепа високопоставени

олимпийски

ръководители. Беше буквално призрачно. За разлика от ултрамодерното

летище хотелът беше застинал във вида си от седемдесетте.

Реших да се разходя в кордона от два реда служители на реда, ограждащи огромните, празни улици. Вървах километър-два и отно-

во се натъкнах на барикади с бронетранспортъри, противотанкови за-

граждения и прочие. От другата им страна беше нормалният Китай: с

хора, кои то пазаруват, ядат, пият и вършат делничните си задължения.

Чувствах се като пленник в някакъв странен сапунен мехур; изкуствения

свят на олимпиадата.

Репетициите за предаването на домакинството се провеждаха на едно изоставено летище зад Китайската стена, на около час път от сто-

лицата. Седмицата мина в пътуване и целодневно висене там в очакване

да дойде ред за петминутното участие на Джими в спектакъла. Няколко

вечери се опитахме да излезем из града, но минаването през безкрайните

постове и заграждения беше толкова уморително, че като цяло предпочи-

тахме да стоим в празния хотел. При едно от бягствата си от нашия лук-

созен затвор успях да открия „Гранд Хаят“: нормален хотел с

нормални

посетители, без превземки и официалности. Казах на Джими и момен-

тално ни прехвърлиха там за ужас на Китайския олимпийски комитет.

В деня на голямото събитие Джими и аз заедно с Леона и футболи-

ста Дейвид Бекъм – кой то беше довел антураж от, предполагам, няколко

хиляди телохранители – се сместихме в един автобус и поехме към „Пти-

чето гнездо“ за участие в церемонията. Вън беше 43 градуса, а автобусът

нямаше климатична инсталация. Три пъти спирахме по пътя, след кое-

то минахме през вече познатата двустепенна проверка на органите за

сигурност и вървахме един километър пеша до мястото, където трябва-

ше да направим една последна репетиция. Намираше се в олимпийското

село, на поне половин час път пеша до стадиона. Без тоалетна, без храна

и вода... нищо нямаше. Отвратителна организация.

263

Висяхме там в продължение на половин ден, чакайки да ни вмъкнат

в търбуха на стадиона. Най-сетне, в осем и половина вечерта, Джими,

Леона и Дейвид се качиха на „Вълшебния автобус“ – познатото две-

тажно превозно средство на лондонския градски транспорт, – който ги

изведе на игралното поле. Публиката избухна в аплодисменти, Джими

засвири началния риф на *Whole Lotta Love*, Леона запя, представяйки се

чудесно, а моята работа на фотограф беше най-приятна; далеч по-лесна

от снимането по време на рок събития.

Всички полети за обратния път към Европа бяха направо ад, поради

което то двамата с Джими решихме да поизчакаме два-три дни, докато

премине блъсканицата. Това се оказа и най-приятната част от прекарва-

нето ни. Където и да отидехме, хората моментално разпознаваха Джими-

ми и всички – млади и стари – шеговито го поздравяваха, свирейки на

въображаеми китари. Един ден отидох ме да разгледаме Забранения град

и беше така претъпкано – в седем сутринта! – че Джими едва не умря в

прегръдките на почитателите си.

За разлика от пристигането тръгването от Китай беше истинско удово-

лствие. Никакви проблеми на летището; единственото, което то служите-

лите на реда и митничарите искаха от нас, бяха снимки и автографи от своя

новоизгрял кумир, Бога на китарата. Джими с радост се отзоваваше. “

Макар и не толкова монументално като закриването на пекинската олимпиада, следващото начинание на Пейдж е не по-малко вълнуващо и внушително. Продуцентът Томас Тъл, шеф на „Леджениари Пикчърс“, и режисьорът Дейвис Гугенхайм решават да

осъществят една своя отдавнашна мечта, разказвайки с кинематографич-

ни средства за възшебството на китарата. Предвид факта, че Тъл има зад

гърба си постижения от ранга на блокбастърите „Батман в началото“,

„300“ и „Последният ергенски запой“, а Гугенхайм е носител на награ-

дата на Американската филмова академия за разтърсващия, воден от Ал

Гор документален разказ за глобалното затопляне „Неудобната истина“,

мечтата далеч не е безпочвена.

264

Вместо банална историческа справка Тъл решава да поднесе на зри-

телите разкази от първо лице, канейки трима рок китаристи от различ-

ни поколения да обяснят значението на инструмента за тях самите и за

културата като цяло. Майсторите, кои то Тъл и Гугенхайм избират, са

Пейдж, Едж14 и Уайт15.

„Трудно би било да осъществим идеята си без участието на тези

безспорни величини в историята на рок музиката. Имахме точно опре-

делена визия за облика на филма и държахме да я реализираме“, споделя

Гугенхайм.

Замисълът на лентата е прост, но очарователен. Първата част се състои от три самостоятелни сегмента, в кои то всеки от изпълнителите

говори за личното си отношение към музиката и китарата. Следва не-

предвидена и спонтанна среща, в коя то тримата свирят заедно, разме-

няйки мелодиите си.

„Дейвис, кой то току-що беше завършил филма с Ал Гор, се свърза

с мен и ми очерта идеята си – разказва Пейдж. – Личеше си, че обича

музиката, кое то ми допадна. Харесвам ентусиастите. Каза ми, че иска ин-

тервю, но не пред камера. Най-обикновен и нормален човешки разговор

с цел да се опознаем и наберем инерция. Рекох си: „О, чудесно!“ Точно

така започнахме.“

Един от най-интересните моменти във филма представя Джими, до-

като показва на двамата си колеги централния риф на *Whole Lotta Love*.

В течение на няколко минути се вижда как Уайт и Едж бърчат чела като

ученици, неизлечимо болни от любов към съдбовния инструмент, омаяни

от възможността да научат един от най-каноничните рифове в рок исто-

рията от неговия не по-малко легендарен и богоравен първоизточник.

По думите на Уайт „рифът беше едно от нещата, с кои то бяхме из-

раснали. Беше просмукан в нас, като песните от люлката ни.“ Едж допъ-

лва: „Песен като *Whole Lotta Love* е нещо, кое то знаеш наизуст; толкова

вездесъщо, колкото, да речем, и Библията или знаците по пътищата. Но

да видиш как излиза изпод пръстите на създателя си е толкова сакрално

14 Ди Едж от ирландската група U2. – Бел. ред.

15 Джак Уайт от „Уайт Страйп“. – Бел. ред.

265

преживяване, че може да се сравни единствено с разходка из тайнстве-

ния лабиринт на пирамидите.“

It Might Get Loud се приема радушно от критиката и се превръща в

касов успех, нареждайки се сред стоте най-гледани документални филма

на всички времена. Въпреки че се отклонява от първоначалния епичен

замисъл на създателите си, лентата е задълбочен и човечен разказ за три-

ма от най-известните музиканти на съвременното. Тя дава

възможност на

публиката да опознае Пейдж, Едж и Уайт в личен и интимен план, встра-

ни от светлините на прожекторите.

Майсторът на фигурална живопис Френсис Бейкън твърди: „Задачата на художника е не да разгадава, а да задълбочава тайнството.“ Никой представител на музикалния свят не е следвал тази максима по-буквално от Пейдж, който то с годините се превръща в

жива илюстрация на понятието „загадъчност“. В последно време обаче

майсторът като че ли се е заел да повдигне завесата над творчеството

си. *It Might Be Loud* е първа стъпка в тази окуражителна насока, а след-

ващият му проект – нейно логично продължение. В течение на няколко

години Пейдж усилено преглежда архив от хиляди снимки и уточнява

дати и събития с цел да създаде онова, кое то сам нарича „фотоавтобио-

графия“. Озаглавен „Джими Пейдж, представен от Джими Пейдж“, пу-

бликуваният от авторитетното издателство „Дженезис Публикейшънс“

тежък, подвързан с кожа албум е най-пълният правен дотогава портрет

на изпълнител, с повече от 650 снимки, някои от които отличията му

архив, с бележки и пояснения, грижливо вметнати от автора.

„Книгата разказва историята на живота ми като музикант – обяснява

Пейдж. – Трябваше да покаже как и къде се влюбих в музиката и какво

последва от това. Но вместо обикновена хронология реших да представя

нещата в драматургичен вид. Искях читателите да се замислят, търсейки

връзки и скрит смисъл под видимата повърхност на очевидните събития.

Подбирах редки и далечно свързани помежду си снимки, поради кое то

бях единственият човек, способен да се справи със съставителството и

композицията на книгата.“

266

Оформителят на издателство „Дженезис“ Катрин Ройлънс

потвърждава думите му. „Искаше да изпипа всичко до най-малките под-

робности – от съдържанието, през подвързията до хартиеното тяло. Има-

ше и отличен усет; знаеше как да навърже в логичен ред текста и илюстра-

циите. Доколкото ми е известно, никой преди него не е правил подобна

„фотоавтобиография“, кое то придава уникална стойност на изданието.“

Книгата е построена по строго хронологичен принцип, започвайки

със серия удивителни снимки от петдесетте, запечатали младия Пейдж

с някои от най-ранните му китари (един „Хьофнер Президент“ и една

„Грациозо Фючурама“), в състава на първите му групи – „Ред И. Луис

енд дъ Ред Капс“ и „Нийл Крисчън енд дъ Крусейдърс“. Следват открад-

нати мигове от живота му като студийен музикант в средата на шейсетте и

снимки с „Ярдбърдс“, сред кои то и прочутата, трогателна с искреността

си фотография, уловила Пейдж и Джеф Бек в момента, в кой то настрой-

ват инструментите си преди излизането на някаква скромна сцена в сало-

на на гимназия „Стейпълс“ в Уестпорт, Кънектикът.

Съвсем естествено централно място в албума е отделено на епоха-

та „Лед Цепелин“, илюстрирана с непубликувани дотогава снимки от

най-ранния етап в историята на бандата. Книгата отвежда читателя до

вълшебни кътчета като Брон-И-Ор в Уелс, където Пейдж заедно с вока-

листа Робърт Плант създава песните за третия албум на групата. Друга

снимка, направена през 1971-ва, показва Пейдж, застанал пред своето

малко познато на обществеността имение, „Болескин Хаус“ край Лох

Нес, принадлежало в миналото на Алистър Кроули.

Книгата отдава дължимото и на периода след „Цепелин“, включ-

вайки фотографии, запечатали китариста на благотворителния концерт

с Ерик Клептън и Джеф Бек, на кеймбриджкия фолк фестивал – с Рой

Харпър, импровизирани забивки в Маракеш и закриването на олимпий-

ските игри от 2008-а в Пекин. В своята съвкупност снимките хвърлят

значителна светлина върху битието на прочутия с тайнствения си живот

майстор на китарата.

Албумът показва много, но не и всичко. Пословичното нежелание на Пейдж да разголва личния си свят личи навсякъде. Снимките от се-

мейната му среда са оскъдни, а пестеливите коментари се ограничават

267

до две-три изречения. Тиражът също е ограничен: 2500 бутикови екзем-

пляра, всеки от кои то с астрономическата цена от приблизително 700 до-

лара – гаранция, че книгата ще попадне само в ръцете на най-заклетите и

предани и не на последно място – платежоспособни ценители и почитали.

Вероятно като жест към останалата част от публиката следващият проект на Пейдж е диаметрално противоположен и е достъпен за всички

по всяко време и навсякъде. Вдъхновен от безкрайните възможности на

интернет – феномен, който то опознава по време на работата си над албума,

китаристът решава да се възползва от модерната технология, давайки

зелена светлина за създаването на личния си сайт, jimmypage.com.

„Притежавах едноименния домейн в продължение на години, без да

го използвам – споделя музикантът. – Крайно време беше да му намеря

приложение.“

Едно от съображенията, довели до въпросното решение, е разочаро-

ванието на Пейдж от хаотичното представяне на живота и творчеството

му в интернет. „Когато човек е известен и има почитатели, е съвсем нор-

мално те да пишат за него в мрежата – споделя Джими. – Проблемът е

в това, че нерядко се появяват неточности и неистини, които то заживяват

собствен живот и волно или неволно се увековечават в общественото

съзнание. С течение на годините по форуми и сайтове се натрупаха без-

брой легенди за мен и кариерата ми, които то започнаха да се възприемат

като чиста и неподправена истина. Крайно време беше хората да получат

информация от първа ръка.

Друга причина за създаването на сайта беше наличието на

огромна

маса от хора, кои то ме познават съвсем повърхностно – като „китариста

на „Цепелин“... тия дето свиреха на един концерт в „Арената“. Ако ня-

кой изобщо се сети друго, то най-вероятно ще е във връзка с позорния

ми клип от телевизията [показващ съвсем младия Пейдж в един заснет

през 1957 година епизод от популярното шоу за таланти на Би Би Си

„All Your Own“, водено от Хю Уелдън], където съм едва тринайсет-

годишен. Толкова знаят за мен хората; а аз творя в продължение на

повече от 50 години!“

Към момента най-интересната и амбициозна част от сайта е начал-

ната страница, коя то се сменя ежедневно, припомняйки някое важно

268

събитие, случило се на същата дата преди време. Подобно на „Джими

Пейдж, представен от Джими Пейдж“ страницата се състои от интерес-

на снимка и лаконичен коментар, написан лично от китариста по повод

на събитието. Особеното е това, че фотосите често се придружават от

малко известни аудио- и видеоклипове от личния архив на музиканта,

кои то допълват или подчертават значението на съответната годишнина.

Въпреки че материалът като цяло е твърде качествен – да вземем на-

пример неочаквано силното изпълнение от времето на „Нийл Крисчън“

или удивителната *In My Time of Dying* от турнето за *Outrider* –

количеството на предоставената информация е болезнено оскъдно и по-скоро

разпалва, вместо да удовлетвори жаждата на посетителя. „Не разгадавай,

а задълбавай тайнството!“ – Пейдж и тук си остава верен на тази ениг-

матична формула.

269

МУЗИКАЛНА ИНТЕРЛЮДИЯ

РАЗГОВОР СЪС СЪЗДАТЕЛЯ НА МОДНО МЪЖКО ОБЛЕКЛО ДЖОН ВАРВАТОС

270

ДОРИ И С БРАДА НЕ ИЗГЛЕЖДАШЕ ЗАПУСНАТ, НАПРОТИВ: БЕШЕ УЖАСНО ШИК

Повечето представители на шоубизнеса се стремят да изградят раз-

познаваем сценичен образ. Джими Пейдж има дори множество такива – този на прерафаелитско денди с шарения като калейдоскоп „Телекастър“; този на младия мъж в обсипаното с лъщящи звезди

черно трико и преливащо оранжевата „Лес Пол“; или този на магьосни-

ка с пищния „драконски“ костюм и двуглавия „Гибсън“: многолик като

древен бог, Джими има десетки, добили огромна популярност сценични

превъплъщения, кои то и до ден днешен вълнуват модната общественост.

Джон Варватос, един от водещите в момента модни дизайнери от световна величина, определя Пейдж като личността, оказала най-голямо

влияние върху визуалния аспект на рок културата. „Малко са музиканти-

те, успели да наложат стил, надхвърлил границите на собственото им по-

коление“, казва Варватос, кой то е бил сътрудник на Калвин Клайн, Ралф

Лорен... а като самостоятелен творец понастоящем е една от звездите на

модните подиуми. „Джими е сред богопомазаните малцина. Стилът, на-

ложен от него през шейсетте, седемдесетте и по-късно, все още се копи-

ра от създателите на облекла по света. Образният език, създаден от група

„Цепелин“, продължава да ни вдъхновява като творци и да влияе върху

начина ни на мислене. Модният стил на Пейдж е едновременно смел и

добре обмислен. Съвършен – това е най-краткото и точно определение.“

271

Кое отличава стила на Пейдж от този на останалите?

ДЖОН ВАРВАТОС: Има музиканти с добър визуален усет, но те са

малцинство. Повечето нямат и най-малка представа от стил и сценич-

но поведение. Джими изгражда завършен образ, стараяйки се да не про-

пусне нищо – до шалчето включително. Знае кое как изглежда, и то от

различни разстояния; знае какво да сложи, тъй че да се забелязва и от

последния ред на залата. Дори и с брада не изглеждаше запуснат, на-

против – беше ужасно шик. Всичко му стоеше и всичко умееше. В това

отношение е бил пример за мен подобно на актьора Стив Макуин – една

от модните икони на шоубизнеса. Двамата с Пейдж са хора не само със

стил, но и с излъчване.

Джими все още изглежда супер. Истински благороден, белокопос

джентълмен; сигурен и уверен в себе си. Просто страхотен, казвам.

Какво влияние оказа върху вашето творчество?

ВАРВАТОС: Винаги съм обичал музиката и модата, а „Лед Цепелин“

бяха олицетворение на връзката между изкуствата. Дори и днес образите

от техните сценични изяви са източник на вдъхновение в творческите ми

търсения. Нямам за цел да копирам конкретни дрехи, искам просто да

уловя духа на времето. Особено ми харесва стилът на Пейдж от началото

на седемдесетте, който то е шантав и забавен.

Модата на седемдесетте обикновено се свързва с образите на Дей-

вид Боуи или Марк Болън. Джими Пейдж не е първото име, за кое-

то се сещат хората.

ВАРВАТОС: Стилът през седемдесетте стана доста женствен. Хора

като Лу Рийд, Боуи и Болън се обличаха доста дръзко, но Джими никога

не е прекрещавал границата. Спазваше общата насока, без да я следва слъ-

по. Имаше своя гледна точка; показваше, не копираше.

Музикантите са граничен случай; те контактуват както с мъжката,

така и с женската енергия. Джими успя да постигне добър баланс, обли-

чайки се предизвикателно, но все пак мъжествено. Гледах наскоро сним-

ки на група УФО, правени през седемдесетте. Ясно се вижда как са за-

литнали доста вляво; някои са направо с женски горнища. Джими никога

не е стигал до тези комични крайности.

Може би защото цветовата гама на облеклата му винаги е била от-

носително съдържана.

ВАРВАТОС: Той е човек, който разбира тайния смисъл на черния тон, както и силата му. Повечето хора стигат далеч по-късно до горното про-

зрение. Придържайки се към една аскетична цвeтова гама, Джими умее

да я разнообрази с точно подбрани акценти като бродерии и апликации.

Това, което то ме удивява най-много, е чувството му за мярка; облеклата му са необичайни, без да изглеждат театрални или изкуствени. За

разлика от други изпълнители тели Джими никога не изпуска от око цялост-

ната концепция на спектакъла. Как ще изглежда един или друг костюм в

контекста на тази или онази сцена? Връзва ли се с духа на конкретното

изпълнение? Вниманието му към детайла е поучително. Както и смелост-

та да реализира идеите си; нека си спомним, че свири с лък само за да

постигне ефекта, който искаше!

Жив ли е този стил в днешно време?

ВАРВАТОС: Без съмнение. Този визуален език, без да бъде

повтарян

буквално, вече 35 години вдъхновява създателите на облекла и индирек-

тно присъства на световните подиуми.

Джими Хендрикс например още е актуален с везаното си сако, чиито

реплики продължават да се срещат из съвременните колекции. Младите

считат Хендрикс за много шик, но модният стил на Джими е няколко

класи над неговия.

273

МУЗИКАЛНА ИНТЕРЛЮДИЯ

АСТРОЛОГИЯТА НА ДЖИМИ ПЕЙДЖ

ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА ВИДНАТА ТЪЛКУВАТЕЛКА

НА НЕБЕСНИ ЗНАЦИ МАРГАРЕТ САНТАДЖЕЛО

274

ЗВЕЗДНАТА ХАРАКТЕРИСТИКА

НА ЕДИН УСПЕШЕН

БИЗНЕСМЕН

Интересът на Джими Пейдж към астрологията е всеизвестен факт.

Вижда се с просто око – извезан е върху панталоните му! Макар

точната му рождена дата – 9 януари 1944 година – да не е без-

спорна, най-важните елементи от звездната конфигурация в момента на

неговото раждане са изобразени върху левия хълбок на прочутия „дра-

конски“ костюм – основното му сценично облекло в периода между 1975

и 1977 година. Символът на Козирога представя неговия слънчев знак,

този на Скорпиона – асцендента му, а Ракът е лунният му знак. Трите

символа са най-често срещаните и доминиращи астрологични архетипи в

хороскопа на изпълнителя.

Присъствието на емблеми и талисмани от езотерично естество в

грима и сценичното облекло на Пейдж далеч не е проява на ексцентрич-

ност или обикновена приумица: те са съзнателен избор, плод на дълбо-

кото му причастие към тайнствената сила на звездите и представящата

ги символика.

Слънчевият знак представя човешкото его в астрологичната карта,

изобразяваща разположението на звездите в момента на раждането ни.

Слънце в Козирог вещае амбиция, практичност и предприемчивост. В

картата на Пейдж то се пада във Втория дом – този на парите, ценности-

те и финансите: гаранция, че роденият на тази дата никога няма да изпита

материални затруднения. Нещо повече – това е звездната характеристики-

ка на един успешен и проницателен бизнесмен.

275

„Лично съм финансирал първите два албума, издадени преди началото на сътрудничеството ми с „Атлантик [Рекърдс]“, казва Пейдж в

разговор с автора, Брад Толински. Финансовата прозорливост, както и

цялостният делови успех на родения под щастлива звезда музикант се

дължат на благоприятното съчетание между Слънце и Меркурий във

Втория дом. А неговото прочуто умение да дава практически израз на

артистичните си умения, без да прави компромис с качеството на худож-

жевения продукт, следва да се отдаде на дисциплиниращото, вразумя-

ващо и бранещо от безразсъдни рискове влияние на Козирога.

Вторият астрологичен знак върху „драконския“ костюм на Пейдж

изобразява възходящия Скорпион и той като че ли е най-важният. Ас-

цендентът, тоест възходящият знак, представя начина, по който то човек

проектира себе си върху околните. С други думи – начина, по който то ни

виждат себеподобните; за разлика от истинската ни същност, която

то е

функция на Слънцето. Типичното излъчване на Пейдж – това, което по-

знаваме от медиите и проявите му на сцена – е дълбоко и изцяло беля-

зано от печата на Скорпиона. Няма да сгрешим, ако кажем, че всички от

публично известните му качества – като влечението към окултизма, ха-

рактерната му затвореност и непредвидимост, властната му натура – са

все черти, обусловени от проекцията на Слънцето в съзвездията на Скор-

пиона. Асцендентът Скорпион диктува на родения в тази конфигурация

да крие истинската си същност – такава, каквато я определя Слънцето

в Козирог – и да представя пред света един по-пастелен, завоалиран и

нюансиран образ, труден за разбиране.

Последната пиктограма представя Рака – четвъртия знак от зодиа-

калното съзвездие. Звездният спътник на Джими се пада в Рак и тъй като

Луната е естественият повелител на Рака, това е особено силна конфи-

гурация. Тя определя дълбока емоционалност и проникателност, а в нея-

кои случаи и свръхестествени способности. Луна в Рак може да причини

склонност към уединение и депресивни състояния, което то е

характерна

находка в хороскопите на музиканти, злоупотребявали с алкохол и нар-

котични вещества. Луна в Рак обяснява невероятната дарба на Пейдж

да се гмурка в най-скритите дълбини на човешкото подсъзнание и впо-

следствие да ги пресъздава в музиката си. Тук е и коренът на неговите

самоунищожителни импулси, видно от интереса му към опиатите.

276

Луната в Рак засилва влиянието си, попадайки в Осмия дом на Скор-

пиона – област, отговорна за много аспекти от човешкото битие, в това

число еротиката и нуждата от уединение. В случая с Пейдж я виждаме

проявена като предпазливост и склонност към отшелничество. Цяло чудо

е, че при силното влияние на толкова голям брой ретроградни планети

все пак е успял да се измъкне от затвора на студиата, сменяйки отшелни-

ческия си живот с този под светлината на прожекторите. Заслуга за това

има Юпитер, който то малко преди своя апогей в Деветия дом на екстрове-

тния и уверен Лъв се е погрижил китаристът не само да се чувства добре

на сцена, но и да се раздава без остатък на своята огромна

аудитория.

Фактът, че Юпитер – планетата на късмета – е най-високо разположе-

ното светило в астрологичната карта на Пейдж, недвусмислено обяснява

огромния му успех в професионално и лично отношение.

Друга устойчива тенденция в хороскопа на Джими е ретроградната.

Всички планети – с изключение на Венера – са били ретроградни в деня

на раждането му. Тази конфигурация оформя личности, склонни да се

вглеждат в собствената си същност, да избягват общественото внимание-

ние и да се самоанализират. Ретроградната проекция на Меркурий, пряко

свързана със Слънцето в Козирог, е естествената причина за дълбоката

и проникновена духовност на изпълнителя. Венера се намира в Първия

дом на Стрелец – знака на интелекта, духа, образованието, публичност-

та и пътуванията. Това обяснява лекотата, с която то китаристът завладява

света и налага своя незабравим отпечатък върху него.

Един от примерите за благоприятния ефект на Стрелеца е книжарни-

цата на Пейдж за окултна литература – „Равноденствие“. Отворен през

1974-та, малкият магазин няма за цел да носи печалба, а да посее зърно

надежда в душите на мислещите и вярващите. Той се превръща в своео-

бразен център за духовни учения, издавайки редом с други неща и едно

преведено от самия Кроули произведение – „Книгата на Гоетия“.

Венера в Стрелец обяснява и решението на Пейдж да се заеме с раз-

пространителска дейност, създавайки собствена звукозаписна компания.

Силата на Венера, съчетана с деловия дух на Козирог, довежда до го-

лемия търговски успех на марката „Суон Сонг“, от чието име излизат

забележителни албуми на „Цепелин“ и лично подбрани от Джими групи

като „Бед Къмпани“, „Прити Тингс“ и прочие.

277

Венера е една от най-важните планети в хороскопа на изпълнителя, с

влияние над гласа, пеенето и музиката като цяло; планетата на изкуство-

то. В звездната карта на Пейдж тя е единственото директно светило и се

намира в Първия дом на егото и личността, в Стрелец, който то властва над

духовността, пътуванията, образованието и философията. Благоговени-

ето, с което то китаристът се отнася към музиката, и почти религиозната

отдаденост на всички аспекти от творческия процес отлично илюстрират

влиянието на това забележително звездно съчетание. Считайки музиката

за трансцендентална дейност, Пейдж успява да покори произтичащата

от Първия дом енергия на егото, жертвайки я в полза на едно по-висше

колективно изживяване. Служейки си с метафизична терминология, ки-

таристът описва съвместната си работа с Робърт Планта като „спонтанен

поток от взаимно допълващи се космически енергии“. „Двамата просто

свирехме; музиката се лееше сякаш от само себе си.“

Работата на китариста с група „Цепелин“ е дълго и увлекателно пътуване до тайнствените недра на музиката; сложна обмяна на сили и

енергии в хода на вечния стремеж към духовно пречистване и философ-

ско просветление. Пейдж е на практика музикален алхимик: боравейки

със звука, честотите, модерните технологии и неизчерпаемостта си въ-

бражение, той създава жива, плашеща естествена картина на Вселената,

в чиято сърцевина гори творческата искра на Божественото провидение.

Отшелникът не е само търсач на светлина – той е и приносител на

просветлението. Пейдж в своя дълъг и труден път отхвърля оковите на

сдържания, загадъчен Скорпион и излизайки от сенките на

студиата,

дарява публиката с възшебството на неизчерпаемостта си
музикално да-

рование. Нептун – знакът на интуицията, духовността и
космическото

съзидание – е планетата, която то в настоящото си противопоставя с
не-

бесната среда, Медиум Цели, го импулсира да довърши
преображе-

нието си във вечния архетип, пленил въображението му от най-
ранна

младост: този на благородния мъдрец, сочещ пътя на своите
жадни за

светлина следовници.

278

279

Брад Толински

СВЕТЛИНИ И СЕНКИ

РАЗГОВОРИ С ДЖИМИ ПЕЙДЖ

Американска

Първо издание

Отговорен редактор *Димитър Николов*

Редактор *Явор Недев*

Коректор *Милена Братованова*

Предпечатна подготовка *Надежда Тошева*

Формат 70/100/16 Печатни коли 17,5

Сиела Норма АД

1510 София, бул. Владимир Вазов №9

тел. 02 903 00 23

www.ciela.bg

Печатна база Сиела

Книгите на СИЕЛА могат да бъдат купени от:

Mall of Sofia, бул. Ал. Стамболийски №101, София

City Center Sofia, бул. Арсеналски №2, София

Paradise Center, бул. Черни връх №100, София

Летище София – Терминал 2, София

Ректорат на СУ „Св. Кл. Охридски“, София

Фестивален и конгресен център, бул. Сливница №2, Варна

Mall of Plovdiv, ул. Перущица №8, Пловдив

Park Mall, бул. Н. Петков №52, Стара Загора

Mall of Rousse, бул. Липник №121 Д, Русе

Panorama Mall Pleven, пл. Иван Миндиликов, Плевен

интернет книжарници www.mobilis.bg, www.ciela.com,

както и от всички добри книжарници в страната.